Brennpunkte der Kunstgeschichte
herausgegeben von Stefanie J. Bielmeier

Roland Bothner

Venezianische Malerei
Tizian – Tintoretto – Veronese

Edition Publish & Parish

Zum Autor:
Roland Bothner, geboren 1953. Studium der Philosophie, Kunstgeschichte, Vergleichenden Literaturwissenschaft, Soziologie, Politologie in Tübingen, München, Bern, Heidelberg, Frankfurt am Main. Dozent für Literaturwissenschaft und Philosophie an den Volkshochschulen Stuttgart und Mannheim. 1996 Habilitation in Kunstgeschichte; Privatdozent für neuere Kunstgeschichte an der Universität Bremen.
Publikationen: Kunst im System. Die konstruktive Funktion der Kunst für Ernst Blochs Philosophie, Bonn 1982; Grund und Figur. Auguste Rodins Höllentor und die Geschichte des Reliefs, München 1993; Auguste Rodin, Die Bürger von Calais, Frankfurt am Main 1993; Schwarz und Rot. Zur Autonomie der Farbe, Talheim 1999; zahlreiche kunsthistorische, philosophische, literaturwissenschaftliche Aufsätze in Fachzeitschrift

Blumenstraße 40, 69115 Heidelberg

Gesamtherstellung: Design & Druck Services München
Printed in Germany
ISBN 3-934180-00-0

Inhalt

Vorwort

Die Reihe „Brennpunkte der Kunstgeschichte“ versucht, Grundlagen freizulegen. In der Malerei ist es das Bild. Jedes Urteil über Malerei hat sich am Bild zu bestätigen, darin sind sich die verschiedenen wissenschaftlichen Richtungen einig. Das unterscheidet die Kunstgeschichte von der Kulturgeschichte, die das Kunstwerk nur als Dokument einer Denkweise behandelt. Das Werk ist aber mehr, es ist Kristallisationspunkt. Was sich nun kristallisiert ist im Werk zu erfahren.

Kunst steht innerhalb der Geschichte, sie produziert aber auch ihre eigene. Weder sind die Werke nur als Beispiele für die Geschichte zu betrachten, noch dürfen sie isoliert werden. Die Kenntnis der geschichtlichen Konstellation, die Gattungszugehörigkeit, der Traditionszusammenhang, die künstlerische Entwicklung führen zum Werk, aber erst die Kenntnis des inneren Zusammenhangs schließt das Bild auf, läßt erkennen, in welchem Bezug es zur Geschichte steht, denn Geschichtliches geht als Moment in das Werk ein.

Das Zeitalter Tizians bietet sich als Thema an, weil hier die venezianische Malerei ihre Vollendung erreicht. Dann ist dieses Zeitalter eine Epoche der Brüche, der Verunsicherung, und es ist daran zu verdeutlichen, wie Kunst darauf reagiert und wie die Brüche in der Malerei zum Ausdruck kommen. Es ist eine Zeit des Niedergangs, und Tizian, Tintoretto, Veronese reagieren in je verschiedener Weise darauf.

Venedig ist im Niedergang begriffen, aber es steht nicht im weltgeschichtlichen Abseits. Zum letzten Mal ist Venedigs Geschichte auch Weltgeschichte. Der geschichtliche Umbruch ist aber keiner zum Neuen, vielmehr sollte das Neue rückgängig gemacht werden. Die Renaissance wird nicht fortgeführt, sondern vereitelt: statt Rationalismus Wunderglaube, statt Erforschung der Natur, Verteufelung, statt Entfaltung des Individuums, seine Vernichtung auf dem Scheiterhaufen durch die Inquisition. Und wie reagiert die Malerei darauf? Sie verklärt. Mit der venezianischen Malerei wird der Ästhetizismus geboren.

Venedig

Wer nach Venedig reist, die Kunst und den Luxus bewundert, vergißt, daß diese Stadt aus „der grimmigen Wirklichkeit von erzwungener Einwanderung, Krieg, Streitigkeiten, Seeräubertum und Handel hervorgegangen ist", wie Lewis Mumford feststellt (S. 378). Wie er weiter darauf hinweist, tauschten die Einwohner Freiheit gegen Sicherheit. Hinter der glänzenden Fassade verbirgt sich eine „verschlagene Tyrannei, das schleichende Mißtrauen und den Haß, die Rufmorde, die heimtükkischen Anschläge und Mordtaten". Aber die Stadt Venedig ist noch heute für die Stadtplanung vorbildlich. Venedig ist ein Beispiel für Veränderung und Anpassung. Der Erfolg liegt in der Dezentralisierung. Das Gebiet wurde in funktionale Bezirke eingeteilt. Die Mächtigen mußten dort wohnen, wo ihr Tätigkeitsfeld lag; „dadurch vermied man die Anhäufung von Häusern der Oberschicht, die so häufig dazu geführt hat, daß man unordentliche Verhältnisse in abgelegenen Stadtteilen in Kauf nimmt." Jeder Bezirk ist eine Wiederholung der Anlage von San Marco: „Jede hat seinen Campo oder Platz, der häufig seltsam trapezförmig ist, mit Brunnen, Kirche, Schule und oft auch Zunfthaus." (S. 375)
Durch Dezentralisierung und Funktionalisierung bleibt die Stadt ein organisches Ganzes, das sich ausdehnen und den industriellen Fortschritten gerecht werden kann, indem sich das Zentrum dezentral wiederholt. Die Mächtigen sind nicht abgekoppelt, und in den einzelnen Bezirken ist ein lebendiges Gemeindeleben gewährleistet. Die Dezentralisierung fördert jedoch das Mißtrauen, den gleichsam feudalen Kampf der Mächtigen, da diese ihre Interessen in den Vordergrund stellen.

Wer sich an Venedig erinnert, denkt zunächst an den zerbrechlichen durchsichtigen Fisch aus Muranoglas oder an die elektrisch beleuchtete Miniaturgondel. Als Souvenir erwecken sie nicht nur die Erinnerung an eine vergangene Reise, vielmehr offenbart sich gerade an ihrem Kitsch, daß dort der Ort der Erfüllung sein kann. Venedig ist wie ein Glücksversprechen, nicht umsonst ist es das Ziel mancher Hochzeitsreise. Das Glücksempfinden sehnt sich nach einem Ort, der ihm entspricht.
Die Ankunft gleicht einem Ankommen auf einer fremden Insel. Dabei ist dies nicht nur eine Reise in die Vergangen-heit, ohne Straßen, Automobile und Industrieanlagen, sondern auch eine in die Stille. Fern von Umweltdreck und Lärm öffnen sich die Sinne. Der plötzlich weit gewordene Himmel wie das Meer stillen die Empfindungen, weil man sich nicht wie ein Ertrinkender an einem Schiffsbalken festhält, im Gegenteil festen Grund hat.
Die Stadt entpuppt sich als Schiff, auf dem man wie in einer Stadt umhergehen kann. Sie gibt Schutz vor dem grundlosen Wasser und Himmel, die sie einhüllen, zugleich Mut, sich diesen Ungründen auszusetzen.

Das Schiff Venedig hat zwei Seiten. Die eine ist die des Festes, des Karnevais, der Ausgelassenheit, des erotischen Abenteuers, die andere Seite ist die des Unheimlichen, das Totenschiff. Überall Moder, Verwesung, Dekadenz; hinter der Maske verbirgt sich der kalte Tod. Die verwinkelten Gassen, diese sich plötzlich öffnenden Plätze, die drohenden Palazzi werden in der Nacht zum Schauplatz des Unheimlichen. Man weiß nicht mehr, wo man ist und wie man in das sichere Hotel kommen soll. Jede Gondel erscheint als Bedrohung. Es findet

eine Vertauschung statt. Der Nachthimmel, das schwappende Geräusch des Wassers beruhigt, die nächtliche Stadt wird zum Labyrinth.
Das nächtliche Venedig ist der Inbegriff der italienischen Nacht, des heiteren unbeschwerten Festes und des drohenden Verfalls. Tod und Erotik haben ihren Ort gefunden, um sich zu vermählen. Das Heimliche wie das Unheimliche wohnen nebeneinander.
Dies verdankt sich neben der Zeitreise in die Vergangenheit – die Zwiespältigkeit der Vergegenwärtigung wird als Exhumierung wie als Rückkehr zum Vertrauten sichtbar – der Konfrontation von erster und zweiter Natur, den elementaren Naturgewalten und der menschlichen naturfernen Stadtrealität.
Venedig wird zum Bild der Konjunktion von Natur und Geschichte. Und die Anziehung besteht in der Möglichkeit der Vertauschung. Die Stadt erhält durch die Stille naturähnliche Züge, das sich ewig bewegende Meer wird zur Allegorie der Geschichte. Die Stadt wird zur versteinerten Natur, das Meer zur sich verwandelnden Geschichte.

Venedig war nicht nur die Drehscheibe des Ost-West-Handels, es war zu Beginn auch von Byzanz abhängig. Später dominierte die Stadtrepublik nicht nur den Osthandel, sie dehnte sich auch nach Osten aus. Neben der Ausdehnung der terra ferma, die Mitte des 15. Jahrhunderts vom Po bis zu den Alpen reicht, setzen sich die Venezianer an der dalmatinischen Küste, in Griechenland, auf Kreta und Zypern fest. Seit 1500 ist der Niedergang Venedigs zu verzeichnen. Venedig kann nicht das Vordringen der Osmanen verhindern und im Westen wird es von Genua besiegt werden.

Das Mittelmeer stellt eine Weltwirtschaft vor, die Städte Genua, Florenz, Mailand, Venedig sind die zentralen Umschlagplätze. Daß sie das wurden hat zwei Ursachen. Die erste Ursache ist die Reconquista (1031–1260), das Zurückdrängen des Omaijaden-Kalifats. Diesen Freiraum nützen die italienischen Städte.
Die zweite Ursache ist der Sieg der oberitalienischen Städte über Friedrich I. Barbarossa bei Legnano 1176 und der Frieden von Venedig 1177, in dem sich Friedrich dem Papst unterwirft. Es folgt die Anerkennung des Lombardischen Bundes, der die Freiheit der Städte innerhalb ihrer Mauern garantiert. Darin sehen die Städte selbst den Ursprung ihrer Eigenständigkeit.

Der Levantehandel wird von Genua und Venedig bestimmt (durch Kreuzzugtransporte, Bankgeschäfte, Orientwaren, Getreidehandel). Zunächst siegt Venedig über Genua im Chioggia-Krieg (1376–1381). Zuungunsten von Mailand wird die terra ferma ausgebaut (1406–1428). Genua, seit 1261 Venedigs Konkurrent im Levante-Handel, befreit mit Pisa das westliche Mittelmeer von islamischen Einflüssen. Im Zuge der spanisch-habsburgischen Herrschaftsbestrebungen über Italien formiert sich 1508 die Liga von Cambrai gegen Venedig. Durch seine Niederlage bei Agnadello verliert Venedig die terra ferma. Venedig befindet sich im 15. Jahrhundert auf dem Höhepunkt seiner Macht, wird aber dann nach 1550 von Genua überholt.

In Venedig geht es nicht um große Politik, „sondern immer nur um Geld, Wechselbriefe, Stoffe, Gewürze oder um Schifffahrt – und dies mit einer Selbstverständlichkeit die kaum zu glauben ist.“ – „Venedig lebt in sorgloser Ruhe, es schläft den Schlaf der Reichen.“ (Braudel, Das Mittelmeer, Bd. II, S. 64). Venedig bleibt reich, aber verliert gegenüber dem westlichen Teil des Mittelmeers an Bedeutung.
1482 oder 1495 hält Venedig noch alle möglichen Verbindungen, 1521 oder 1534 gibt es nur noch zwei Levantestränge ins südöstliche Mittelmeer. Ab 1575/1579 setzt sich der Genueser Kapitalismus durch.

Das Mittelmeer ist Schauplatz der beiden Großmächte, Spaniens und des Osmanischen Reichs. Wendepunkt ist die Schlacht bei Lepanto 1571, eine bereits überholte Auseinandersetzung, da sich die Osmanen Persien, Spanien bereits dem Westen zugewandt hat. 1531 bricht Pizzaro auf, um das Inka-Reich zu unterwerfen.

Der Kampfplatz Spaniens und Frankreichs ist Italien. Franz I. unterliegt 1525 bei der Schlacht von Pavia Kaiser Karl V. Die Hispanisierung, die 1479 mit der Eroberung Siziliens begann, setzt sich fort. Entscheidendes Datum ist 1527 mit dem sacco di Roma. Venedig ist auf der Seite Spaniens.

Insgesamt zeigt sich folgende Entwicklung: die oberitalienischen Städte befreien sich vom Heiligen Römischen Reich, dann beginnt der „Hundertjährige Krieg“ aller gegen alle. Daraus ergeben sich neue Machtschwerpunkte, die letztendlich an die Großmächte Spanien und Frankreich fallen. Sie werden machtpolitisch bedeutungslos, aber an der Seite der Großmächte führt dies zu innerer Stabilität. Der Bürger Medici wird dadurch zum Großherzog; die Städte Genua und Venedig partizipieren am Aufstieg Spaniens und finanzieren

ihn.Hegel bezeichnet diesen Vorgang als Übergang von der Feudalherrschaft zur Monarchie.
Die Monarchie überwindet die Feudalherrschaft einzelner Fürsten und Gebiete. Die Universalmonarchie baut auf ein stehendes Heer, um die Gebiete zusammenzuhalten.

Das 16. Jahrhundert sieht also den Niedergang der Renaissancepäpste, bezeichnet durch den sacco di Roma, steht im Zeichen von Reformation und Gegenreformation. Karl V. sucht eine Universalmonarchie zu begründen, um seine Gegner niederzuhalten. Aber weder der französische König Franz I. noch die deutschen Fürsten konnte er bezwingen, noch die Reformation auslöschen. Sein Sohn Philipp II. verliert die Niederlande und wird von England eingedämmt. Nach Braudel betreiben Städte wie Genua und Venedig keine eigene Machtpolitik, sie orientieren sich an den monetären Gewinnchancen und stehen auf der Seite Spaniens.

Venedig ist eine aristokratische Republik. Es herrscht der Rat der Zehn. Rechtlich hat der auf Lebenszeit gewählte Doge großen Einfluß, er ist, von heute aus gesehen der Hüter des Rechts. Das Schicksal Venedigs wird von 40 Aristokraten bestimmt. Die Karriere eines Adligen beschreibt Weber folgendermaßen: „Er beginnt als Krämer, dann geht er zur See, indem er sich Geld oder Waren kreditieren läßt, die er in der Levante umschlägt, um nach der Rückkehr den Gewinn mit den Kreditgebern zu teilen. Hatte er Erfolg, so konnte er sich innerhalb Venedigs einkaufen, sei es in Grund und Boden oder in Schiffen. Als Schiffs- und Grundbesitzer stand ihm bis zur Schließung des Großen Rates (1297) der Aufstieg in den Adelstand offen.“ (Weber, Wirtschaftsgeschichte, S. 278)

Venedig ist eine Oligarchie, wenige Familien herrschen. Deren Mitglieder verstehen sich nicht als Individualisten, sie stehen zugunsten der res publica zurück.
Der Einzelne ist nichts, die Republik alles: „Hier findet man kein prächtiges Denkmal, keine Reiterstatue, ausgenommen die wenigen, welche fremden Feldherren errichtet worden sind, die sich im Dienste der Republik hervorgetan haben, keine Schiffsschnäbel, keine Fahnen, so viele davon auch gewonnen worden sind.“ (Contarini, in: Ranke, Italienische Geschichte, S. 37) Venedigs Beständigkeit verdankt sich einem Machtmonopol: „Es ist eine kompakte Vereinigung vornehmer Geschlechter, welche die Summe der Gewalt ausübt, und sie, nachdem sie einmal erworben, von Generationen zu Generationen vererbt, ohne daß man viel davon gespürt hätte.“ (Ranke, Italienische Geschichte, S. 36)
Das Zeitalter von Tizian, Tintoretto, Veronese ist nicht die Blüte, sondern die Zeit des Verfalls. Venedig ist reich, aber verliert Macht und Gebiete. Es hat sich mit der Hispanisierung und der Gegenreformation auseinanderzusetzen. Der Reichtum und der Niedergang mögen die Blüte hervorgetrieben haben, die dazu führt, Venedig zu verklären. Die Stadtrepublik wird zu einem Zeitpunkt verherrlicht, als ihre Macht verschwindet.

Die Verklärung Venedigs, die Manifestation von Spaniens Macht im Dienste der Gegenreformation, dies sind die Aufgaben der Malerei. Gegenüber dem Renaissanceschub des Individualismus und der Idee von Freiheit sowie der Entwicklung der Wissenschaft steht die venezianische Malerei im Dienst der Reaktion.

Was die spanische Macht betrifft, so ist das Urteil der Kunst negativ. In Ernst Kreneks Oper „Karl V." steht der Kaiser vor einem Scherbenhaufen. Schillers „Don Carlos" stellt Philipps Ohnmacht gegenüber der Inquisition bloß. Was jedoch Venedig angeht, so ist es die Sphäre von Luxus, Schönheit, Verschwendung und Glanz. Es ist der Schauplatz des Ästhetizismus, so bei Heinrich Mann, Franz Schreker oder bei den Malern Feuerbach und Makart. Für den ästhetizistischen Blick mag Hofmannsthals „Tod des Tizian" stehen. Darin wird Tizian selbst zum Repräsentant des Ästhetizismus. Seine Malerei verwandelt die Welt in ein ästhetisches Phänomen. Er malt nicht die schönen Dinge, er gibt den Dingen Schönheit, dem Leben Leben: „Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht / Und unsre Seelen licht und reich gemacht / Und uns gewiesen, jeden Tages Fließen / Und Fluten als ein Schauspiel zu genießen, die Schönheit aller Formen zu verstehen / Und unsrem eignen Leben zuzusehen /... Und was uns wachend Herrliches umgibt: / Hat seine große Schönheit erst empfangen, / Seit es durch seine Seele durchgegangen."
Die florentinische Renaissence dauert nur kurze Zeit, die Künstler werden zu Wandermalern. Sie ziehen umher, nach Mailand, nach Frankreich, nach Rom. Die Renaissance zerbricht an der Reformation wie der Gegenreformation. Die Beständigkeit Venedigs garantiert dagegen die Kontinuität der Malerei. So besteht die Möglichkeit, stilbildend zu wirken. Doch nicht notwendigerweise, die Malerei entwickelt prägende Kraft, weil sie nichts anderes ist als Malerei. Keine ideellen oder wissenschaftlichen Interessen werden eingemengt, wiewohl sie von diesen Ergebnissen profitiert. Sie steht im Kontext der Geschichte, aber sie kann auswählen, und kein Theoretiker ist zu sehen, der sich einmischen könnte. Sie sind nicht da. So bleibt sie auf sich allein gestellt und entwickelt sich aus sich selbst.

Die Bilder sind Produkte der reinen Malerei. Damit die Malerei geschichtswirksam sein kann, bedarf es formaler Komponenten. Sie müssen allgemeingültigen Charakter annehmen. So bleiben jene Werke wirksam, welche Repräsentationscharakter besitzen. Es muß eine allgemeinverständliche Sprache gefunden werden. Ihr Vehikel ist die Allegorie. Auf diese Weise können die allegorischen Elemente beliebig miteinander kombiniert werden. Die Elemente werden zu Wörtern, so daß das Bild als Text gelesen werden kann. Die Individualisierung wird zurückgenommen. Am individuellen Charakter wird nicht das Besondere, vielmehr die Standes- oder Gruppenzugehörigkeit erkannt.

Tizian

Die religiösen Bilder

Tizian verkörpert das Venezianische, obwohl er selbst nicht in Venedig geboren ist. Er stammt aus den Dolomiten, von Pieve di Cadore. Sohn eines Juristen ist er um 1490 als Tizian Vecellio geboren. Seine Lehre absolvierte er bei Sebastiano Zuto, dann bei Gentile, dann bei Giovanni Bellini, später arbeitete er mit Giorgione zusammen. 1513 Eröffnung einer eigenen Werkstatt. Nach dem Tod Giovanni Bellinis 1516 wird er Dogenmaler .Er wird nun als erster Maler gehandelt. Pietro Aretino und Jacopo Sansovino lassen sich in Venedig nieder und nehmen Verbindung zu Tizian auf, es bildet sich ein Intellektuellenkreis. 1529/30 trifft Tizian Kaiser Karl V. in Bologna. 1533 wird ihm der Titel des Pfalzgrafen und die Ritterschaft des goldenen Sporns verliehen. 1543 trifft Tizian erneut Kaiser Karl V. sowie Papst Paul III. 1548 erscheint er auf dem Reichstag zu Augsburg. In Mailand lernt er seinen zukünftigen Mäzen kennen, den spanischen König Philipp II. 1576 stirbt Tizian während einer Pestepidemie und wird in der Frari-Kirche beigesetzt.

Tizians künstlerische Entwicklung wird in fünf Phasen eingeteilt. Als wichtige Bilder werden in der ersten Phase (1505–1518) gehandelt: Votivbild des Bischofs Pesaro, Thronender Markus mit vier Heiligen, Zigeunermadonna, Kirschenmadonna, Drei Lebensalter, Himmlische und irdische Liebe, Flora, Verkündigung, Zinsgroschen.
Die Bilder der zweiten Phase (1518–1530) sind: Assunta, Thronende Madonna in den Wolken, hl. Franziskus und hl.

Blasius, Pesaro-Madonna, Tod des Petrus Martyr (verbrannt), dann die mythologischen Bilder: Venusfest, Bacchanal, Bacchus und Ariadne.
Die Bilder der dritten Phase (1530–1540) sind: Tempelgang Mariä, Schlacht von Spoleto, Venus von Urbino.
Die vierte Phase (1540–1550) umfaßt: Venus mit Amor, Venus mit Orgelspieler, Abrahams Opfer, Dornenkrönung, Ecce homo, Madonna di S. Niccolo.
Die fünfte Phase oder Tizians Altersstil (1550–1576) besteht aus den erotischen Bildern für Philipp II. von Spanien: Venus und Adonis, Raub der Europa, Diana und Aktäon sowie Jupiter und Antiope, Perseus und Andromeda, Diana und Kallisto, Venus vor dem Spiegel, Erziehung Amors, hl. Hieronymus, hl.Margarethe, Gloria, Martyrium des hl. Laurentius, Grablegung, Dornenkrönung, Marsyas.
Hinzu kommen die Portraits der verschiedenen Phasen: Tommaso Mosti, Der Mann mit dem Handschuh, Junger Engländer, Herzog von Mantua, K ardinal Hyppolit von Medici, Francesco Maria I. della Rovere, Papst Paul III., Kaiser Karl V., König Philipp II., Herzog von Atri, Jacopo Strada sowie die Bildnisse seiner Tochter Lavinia.

Die religiösen Sujets markieren den Beginn von Tizians Karriere. Exemplarisch für diese Phase ist das Gemälde „Jacopo Pesaro, von Papst Alexander VI. empfohlen, vor Petrus“ (frühestens 1503, spätestens 1507 gemalt) , ein Votiv- oder Stifterbild. Anlaß ist der Sieg der päpstlichen, venezianischen und spanischen Armada über die Türken bei Santa Maura am30. August 1502. Das Votivbild verewigt eine historische Nebensächlichkeit, denn die Insel sollten die Türken bald wieder zurückerobern. Die Komposition ist einfach, das Gemälde

lebt aber von den Wechselbezügen und Zweideutigkeiten. Der Venezianer Jacopo Pesaro im Talar, als Eroberer, wie der auf dem Boden liegende Helm beweist, kämpfte für den Papst, für Rom, nicht für Venedig. Er ist Bischof von Paphos. Knieend hält er die Standarte mit dem Borgia-Wappen des Papstes Alexander VI. Der Borgia-Papst in vollem Ornat, mit Tiara und Pluviale, vertritt die kirchliche Macht. Das bildliche Wechselspiel besteht in dem Ineinander von weltlicher und kirchlicher Macht. Alexander VI. ist Papst, und zugleich bleibt er ein Borgia, Pesaro ist Bischof und Soldat der Kirche wie der Borgia.
Die weltlich-kirchliche Macht übergibt Petrus, dem Stellvertreter Gottes auf Erden, die antike Insel. Petrus als Fels, auf dem die Kirche gebaut ist, hat nun auf antiken Boden Fuß gefaßt, damit die Antike überwunden. Die Rückeroberung kommt einer endgültigen Überwindung der Antike gleich.
Auf dem antikisierenden Sockel, auf dem nun Petrus Platz findet, sollen zu sehen sein, Venus als Meeresgöttin, Cupido als antikes Symbol göttlicher Liebe neben anderen unbestimmten Gestalten. Entscheidend hierbei ist das Wechselspiel von Christentum und Antike. Das Wechselspiel hat somit die Momente Antike und Christentum, weltliche und kirchliche Macht.

Die formale Komposition könnte nicht einfacher sein. Die Personen sind im Profil gehalten. Der sitzende Petrus ist durch den Segensgestus und das Buch des Lebens ausgezeichnet, nicht durch angespannte Stärke. Die diagonale Verbindung von Petrus zur Gruppe ergibt sich aus der Blickrichtung, es ist auch keine Wechselwirkung zu erkennen.
Die Errungenschaft der Renaissancemalerei, die Fläche als Räumlichkeit im Sinne eines Kastenraums zu gestalten, wird

zurückgenommen. Anstelle der Raumorganisation, in der die Figuren im Raum stehen, tritt die Flächengestaltung. Die Fläche ist planparallel gestaffelt. Kein metrisches System weist den Figuren ihre Plätze zu, die Figuren werden additiv als Nebeneinander gesetzt. Die additive Verknüpfung ersetzt die Raumtotalität. Jeweils Einzelnes fügt sich zu einem Neben-, Gegen-und Zueinander. Dies gilt sowohl für die Figuren als auch für die Fläche. Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind als Flächenstreifen vorzustellen. Von daher lassen sie sich zu einer Einheit synthetisieren, wie sie durch den Raumbehälter schon vorgegeben wird, oder die Flächenteile lassen sich gegeneinander setzen. Bei diesem Votivbild ist somit der Hintergrund nicht nur fensterartiger Ausblick auf das Meer und die Küste, wie es aus der raumorganisatorischen Perspektive zu interpretieren wäre, sondern auch additive Ergänzung zum Hauptgeschehen, dergestalt, daß der Hintergrund zeichenhaft auf das militärische Unternehmen verweist.

In der klassischen Renaissancemalerei wird der Bildzusarnmenhang durch den Raumbehälter begründet. Die Art und Weise der Raumaufteilung gibt die Bezugsverhältnisse vor. Die additive Synthese des Einzelnen hingegen gefährdet diesen Zusammenhang. Was einst die Raumstruktur leistete, übernimmt nun die Farbe. Sie verschmilzt das Einzelne zu einer Einheit und setzt innerhalb des Zusammenhangs Akzente.
Die übergreifende Bildtotalität resultiert aus der Verwendung von Erdfarben, die nicht kontrastiv eingesetzt werden. Brauntöne dominieren. Braun-,Grau- und Schwarzwerte werden einander angenähert. Innerhalb dieser Farbeinheitlichkeit werden nun kontrastive Akzente gesetzt, aber in der Weise, daß sie nicht herausstechen. Für Petrus’ Robe verwendet Ti-

zian kein ungetrübtes Hochrot, sondern Altrosa, das Pluviale des Papstes ist nicht Grün, vielmehr Graugrün. Ebenso ist das Lachsrot der Standarte von der Farbtotalität bestimmt. Die Kontrastfarben werden so herabgestimmt, um den Zusammenhang nicht zu zerstören, ohne daß das kontrastive Wechselspiel außer Kraft gesetzt wird. Das komplementäre Kontrastverhältnis von Rot und Grün, von Petrus und Papst, verdeutlicht die Zusammengehörigkeit wie den Rangunterschied, wobei das Lachsrot der Fahne die Auserwähltheit der Borgia unterstreicht.
Tizians Votivbild ist somit wichtig, weil es im Ansatz eine neue Bildkonzeption artikuliert. Das Bild ist eine additive Synthese, die Bildtotalität ergibt sich durch den Einsatz der Farbe. Die Raumorganisation wird durch Flächenstaffelung ersetzt, die deduktive Raumtotalität durch additives Verknüpfen.

Das Gemälde „ Hll. Markus, Kosmas, Damian, Rochus und Sebastian“ von 1508/09 schlägt das venezianische Thema an. Markus, dessen Reliquien von zwei Seeleuten aus Ale xandrien 828 oder 829 nach Venedig gebracht wurden, ist der Stadtheilige. Die Venezianer sehen sich als seine Nachfahren, und ihren Staat als seine Stiftung. Das Bild befindet sich in der großen Sakristei von S. Maria della Salute, die das bekannteste Bauwerk des venezianischen Barock darstellt und als Votivkirche der Jungfrau Maria am Ende der Pestepidemie 1630 von Baldassare Longhena entworfen wurde. Die Kirche wurde 1687 geweiht. Tizians Gemälde paßt zum Anliegen der Salute, es stammt aus der Klosterkirche S. Spirito. Es paßt deshalb in die Salute, weil um Markus Märtyrer gruppiert sind, die als Nothelfer gegen Krankheit angerufen wurden. Kosmas und Damian, die Zwillinge, sind die Patrone der Ärzte und Apotheker, Rochus pflegte Pestkranke, er ist Patron gegen Pest und Seuchen wie Sebastian, der als Nothelfer der Pestkranken betrachtet wurde, da sein Leib, von Pfeilen verwundet, den Leibern von Pestkranken gleicht. So ist auch dieses Bild als Votivbild zu sehen, aber es ähnelt einer „Santa Conversazione“, nur tritt an die Stelle der Madonna mit Kind, die von Heiligen umgeben ist, der Stadtheilige Markus.Dies mag auch der Grund sein, warum Tizian seine neue Bildkonzeption hier nicht weiter ausbaute. Gerade das, was im „Pesaro“-Gemälde keine Anwendung fand, kehrt wieder. Das neue Gemälde ist aus dem Geiste der Raumtotalität konzipiert. Der Raum wird symmetrisch geteilt, in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, in rechts, links und Mitte. Der Mittelgrund ist das Zentrum. Und dieses Zentrum besetzt, auf einem grün drapierten Sockel, die Hauptfigur. Im Vordergrund sind links und rechts jeweils zwei Nothelfer angeordnet. Die symmetrische Raumanlage verleiht dem Bild den Charakter der Ruhe. Diese wird durch die Zeigegesten und Blickrichtungen der Heiligen, die dadurch miteinander verbunden sind, nicht zerstört. Die Figuren sind in den Raum hineingestellt. Er erstellt die Bildtotalität. Die Farbe braucht keine vereinheitlichende Funktion zu haben. Deshalb können Kontraste, unabhängig des Zusammenhangs eingesetzt werden. Die Raumanlage ist symmetrisch geordnet, die Farbanlage orientiert sich am Kontrast. Markus‘ Kleidung ist kontrastiv blau-rot, hinzu kommt der Komplementärkontrast von Rot zu Grün, die Farbe der Draperie. Dann folgt der Rot-Gelb-Kontrast, der sich über die Bekleidung der Nothelfer einstellt. Eine Irritation stellt der Schatten dar, der zum Teil den Stadtheiligen Rochus und den hl. Sebastian verdeckt.
Diese Beschattung ist dadurch zu erklären, daß die rechte Seite mit Rochus und Sebastian, aufgrund der braunen Bekleidung

des Rochus und Sebastians Nacktheit, nicht der linken Gruppe äquivalent sein kann. Dadurch wird die Symmetrie nicht verletzt und die weniger farbintensiven Figuren konkurrieren nicht mit der farbintensiven linken Seite. Da Sebastian im Halbschatten steht, ist es möglich, den entblößten Leib mit Hilfe von Helldunkelwerten zu modellieren.

Tizian knüpft an den tradierten Typus der „Santa Conversazione" an. Der Vergleich mit seinem Lehrer Giovanni Bellini zeigt jedoch den Wandel. Bellini malt einen imaginären weltabgeschiedenen Innenraum, in dem sich die Heiligen und Nothelfer um die Madonna gruppieren. Die Figuren ruhen in sich, kaum ein Hauch an Bewegtheit ist zu spüren. Ruhe wie Abgeschiedenheit werden noch durch das gleichsam metaphysische Farblicht, in das die Szenerie getaucht ist, verstärkt. Bei Tizian dagegen sind die Figuren nicht in ein homogones Medium gestellt. Die Heiligen ruhen zwar in sich, jedoch das Moment der Abgeschiedenheit fehlt. Sie kommen als je Einzelne in den Blick, weil sie kontrastiv voneinander abgesetzt sind. Sie sind als Charaktere faßbar, sie werden menschlich. Sie sind nicht abgeschieden, aber enthoben. Dies gelingt durch den Einsatz ungetrübter und ungebrochener klarer Farbwerte.

Mit der „Assunta" (1516–1518) in der Frari-Kirche gibt Tizian eine neue Interpretation des Altarbilds. Gerühmt wird das elementar Einfache, das Übernatürliche als Naturereignis. Die Madonna als Zentrum entschwindet nicht nach oben, sie schwebt und vermittelt so zwischen oben und unten. Der Gott kommt herab, die Jünger zieht es sehnsüchtig hinauf, Maria bleibt in der Mitte, im irdisch-überirdischen Glanz, so lassen sich die Beschreibungen zusammenfassen.

Die Assunta besticht durch Einfachheit. Der kompositionelle Ausgang ist die Fläche. Diese staffelt sich nicht in die Tiefe, alles ist Vordergrund. Daraus ergibt sich die vertikale Flächenorganisation, von oben nach unten und umgekehrt. Die drei oder zweieinhalb Sphären stehen für sich und sind doch über eine Dreiecksform verknüpft (Gottvater– die zwei rot akzentuierte Apostel). In ihrer Mitte schwebt die Jungfrau Maria. Sakrallicht beleuchtet die obere Sphäre. Das intensive hellgelbe bis hellorange Leuchtlicht steht in Kontrast zum dunkelroten Kleid der Madonna., verstärkt durch den dunkelbraunen Umhang. Dadurch wird der menschliche Charakter Mariens betont. Dagegen steht die untere, irdische Sphäre, der Bereich der Verlassenheit und doch wieder auch der Teilhabe am Überirdischen. Denn die Beleuchtung einzelner Apostel geschieht nicht durch eine irdische Lichtquelle, sondern durch das Sakrallicht. Es strömt von oben nach unten – dies legt auch die Dreieckskonstruktion nahe –, während die figurative Bewegung von unten nach oben geht. Die Gegenläufigkeit von Lichtemanation und Aufwärtsschweben bestimmt das Bildliche. Damit die Sakrallichtbewegung der figurativen Bewegung äquivalent sein kann, bedarf es der Zurückhaltung hinsichtlich der figurativen Ausgestaltung. Die meisten Apostel stehen im Dunkel, das verstärkt die Intensität des Sakrallichts im irdischen Bereich. Die Putti als Ornament der Gloriole sind nicht in der Weise individualisiert, daß sie als einzelne erfaßt werden. Es ist ein differenziertes Gewoge, das sich anstelle von mystischen Rauchschwaden setzt. Und dieses anthropomorphe Gewoge reflektiert das Sakrallicht. An ihnen wird klar, daß das überirdische Licht das Irdische erhellt. Damit wird die Bedeutung klar: mit der Himmelfahrt wird ein irdisches Wesen der göttlichen Gnade teilhaftig, und auch das Irdische

partizipiert am göttlichen Heil. Das göttliche Licht scheint auch in die irdische Finsternis.

Mit der „Assunta" gelingt Tizian die Humanisierung eines göttlichen Vorganges. Der Einbruch Gottes ins Diesseits ist ein menschliches Schauspiel. Alles Drohende oder Erhabene ist weggelassen. Auf der Ebene der Komposition hat sich die Flächenorganisation durchgesetzt. Die Fläche staffelt sich nicht horizontal in die Tiefe, ihre Hauptrichtung ist vertikal. Was vorher Vorder-, Mittel-, Hintergrund war, ist nun untere, mittlere, obere Zone. Dieser Vereinfachung fordert den verstärkten Einsatz der Farbe. Die rationale Verwandlung der Fläche in Räumlichkeit wird zugunsten der Äquivalenz von Fläche und Farbe zurückgenommen.
Die Äquivalenz von Fläche und Farbe hat die Entdramatisierung des Dargestellten zur Folge. Je dramatischer eine Handlung vorgestellt wird, um so mehr verringert sich die Farbwirkung. Denn Farbe ist kein Gegenstand. Sie braucht ein Etwas, um daran sichtbar zu werden. Es hängt von der Behandlung des Etwas als Farbträger ab, inwieweit Farbe als solche zur Geltung kommt, gleichgültig ob dieses Etwas eine Fläche, ein Gegenstand oder eine Figur ist.
Unter dem Aspekt der Farbbehandlung enthält die „ Assunta" ein regressives und ein progressives Element. Regressiv ist derFarbeinsatz im Apostelbe-reich. Farbe ist hier primär Gegenstandsfarbe. Die verschiedenen Farbwerte grenzen sich voneinander ab, obwohl sie selbst nur graduell unterschieden sind. Progressiv ist die Farbbehandlung im oberen Bereich. Die Gegenstandsfarbe ist mit der Flächenfarbe verbunden. Darin liegt potentiell die Möglichkeit gegenseitiger Beeinflußung, die zu Farbspielen führt, welche über die gängige

Kontrast- oder Modulationswirkung hinausführen. Dieses Moment wird von Tizian nicht ausgeführt, aber es ist potentiell enthalten. Das Rot in Marias Kleid behauptet sich noch, trotz der Belichtung, kontrastiv zum flächigen Sakrallicht.
Die vertikale Flächenbehandlung der „Assunta" zeigt Folgen bei „Madonna mit Kind und den heiligen Katharina, Nikolaus, Petrus, Sebastian, Franziskus und Antonius", vermutlich in den Jahren 1520 bis 1525 entstanden. Das Bild ist zweigeteilt. Oben in den Wolken, von Engeln umgeben, thront die Muttergottes mit Kind, unten, auf der Erde, versammeln sich die Heiligen.

Das Votivbild „Madonna mit Kind, und den heiligen Franziskus, Alois und Alvise Gozzi" von 1520 scheint wiederum Rückgriff und Weiterentwicklung des „Pesaro"-Votivbildes zu sein. Pesaro und Papst werden durch den Empfohlenen Gozzi und den heiligen Bischof Alois ersetzt. Die horizontale Richtung des Gegenüber weicht der vertikalen. Dadurch verändert sich sofort die Bedeutung, die thronende Madonna wird als plötzliche Erscheinung dargestellt. Bis zur „Assunta" waren die Gemälde Ausdruck von unvergänglicher Dauer, so wagt sich Tizian nun an die Darstellung eines Augenblicks, dem die Malerei Dauer verleiht. Die „Pesaro-Madonna" (1519–1526) ist in der Frari-Kirche zu sehen, als Klosterkirche der Franziskaner ist sie der bedeutendste Sakralbau der venezianischen Spätgotik. Auch die „Pesaro-Madonna" ist ein Stifterbild. Jacopo Pesaro ist links, Francesco rechts angeordnet. Die Fahne vereint die Wappen der Pesaro und der Borgia. Der Bannerträger und der Türke spielen auf das Santa-Maura-Ereignis an. Petrus vermittelt zwischen Stifter und Madonna. Franziskus ist der Namenspatron von

Francesco Pesaro. Die Säulen im Hintergrund verstärken die vertikale Bewegung von unten nach oben. Kompositionell ist die Einführung der Diagonalen geschichtswirksam. Das Additive wird gleichsam verflüssigt. Eine Auf- und Abbewegung stellt sich ein. Gleichzeitigt wird der symmetrische Zwang, der immer nach Ausgleich verlangt, aufgehoben. Verschiedenes kann vereint werden bei gleichzeitiger Wertung der Personen durch Höhengraduierung. Das Additive wird nicht zugunsten einer Raumorganisation, die den Personen ihre Stelle zuweist aufgehoben. Das Einzelne dehnt sich im Raum aus, aber über die Diagonale wird eine Elastizität des Raumes geschaffen. Sichtbar wird eine andere Raumvorstellung. Kein Reliefraum, keine Zentralperspektive, in dem Sinne, daß die Figuren in einem Raum hineingestellt sind. Abstand und Nähe des Raums bestimmen hier die Bedeutung der Figur. Die Figuren bilden ihren Raum. Sie entwickeln einen Umraum, der sich in Addition zu einer qualitativen Räumlichkeit entwickelt, mit Richtwerten, mit geringer oder hoher Dichte.
Die Einführung der Diagonalen gibt nicht nur Richtungswert und Rangordnung, unabhängig ihrer Größe, ihrer Raumausdehnung: Sie erlaubt auch eine hohe Beweglichkeit der Darstellung. Die Figuren können von allen Seiten gezeigt werden. Die flächenhafte Vorgabe, wie die der Profilansicht bei der Figur des „Pesaro-Petrus" ist aufgehoben. Die Säulen im Hintergrund wie die Putti mit Kreuz im oberen Halbrund verdichten die Szene. Der Blick wird vom Hintergrund wieder ins vordere Geschehen, von oben wieder nach unten geführt. Bei genauerer Betrachtung führen zwei Diagonalen zum Zentrum. Die eine verbindet die Madonna, Petrus und Jacopo Pesaro, die andere führt von der Madonna zum seitwärts gewendeten Jesuskind über dem hl. Franziskus zur im Profil

angelegten Pesaro-Familie. Erst diese Diagonale integriert die Pesaro-Familie. Die Dominanz der ersten Diagonale wird so relativiert. Die Pesaro-Familie ist sozusagen das Problem des Bildes. Im Profil dargestellt, blickt sie von der Madonna weg, hin zu Jacopo Pesaro. Damit verlagert sich der Schwerpunkt auf ihn. Madonna und Petrus blicken auf ihn. Er ist der Berufene und Auserwählte der Familie. Durch die zweite Diagonale und die Heraushebung durch das Brokatgewand des Francesco Pesaro wird diese mögliche Deutung korrigiert. Diese Problematik der Inkongruenz des eindeutigen Bildsinns und der Komposition verdankt sich der additiven Vorgehensweise. Wenn das eine zum anderen gefügt wird, besteht die Gefahr, trotz übergreifender Formierung durch Richtungswerte wie die Diagonale, daß sich das Addierte nicht zu einer Ganzheit führt, sondern nur zu einer Einheitlichkeit. Bei einer deduktiven Komposition ist die Ganzheit als Ursprüngliches vorgegeben. Diese wird dann bildlich ausdifferenziert, so daß die einzelnen Teile immer schon Momente des Ganzen repräsentieren. Die Bildeinheit ist somit nicht Resultat, vielmehr schon anfänglich gesetzt. Krankt das Deduktive an der mangelnden Integration des Verschiedenen, das sich nicht als Moment der Ganzheit umfunktionieren läßt, so besteht der Mangel des Additiven darin, daß es die auseinandertreibenden Elemente nicht als Elemente der Ganzheit bestimmen kann. Mit der bildlichen additiven Synthese wandert die Mehrdeutigkeit in das Bild ein. Was durch das Additive an Einheit verlorengeht, wird durch die einheitsstiftende Wirkung der Farbe ausgeglichen. Die Farben Rot, Blau, Schwarz setzen die Schwerpunkte, das erdfarbene Braun, vom Gelbbraun bis zum Schwarzbraun, erzeugt den Gesamtton. Jedoch nicht in der Weise, daß das Braun wie ein Firnis die Oberfläche überzieht,

vielmehr ist einerseits die Figuration in einen braunbetonten Bezugsrahmen hineinge-stellt, andererseits werden die Reinbuntwerte getrübt, so, als hätten die Gegenstandsfarben etwas von ihrer Umgebung angenommen.

Tizians dritte Phase der dreißiger Jahre hat wenig Beachtenswertes vorzuweisen. Zum Wichtigen gehört „Mariae Tempelgang" (1534–1538). Das Riesengemälde im Breitformat (3,35 x 7,75 m) befindet sich im ehemaligen Hauptraum der Herberge der Carità-Laienbruderschaft, heute Teil der Gallerie dell' Accademia. Vorlage ist eine Begebenheit aus der Marienlegende. Nach den Apokryphen wurde die dreijährige Maria in den Tempel gebracht, um, mit anderen Jungfrauen, bis zu ihrer Eheschließung dort ein tugendhaftes Leben zu führen. Die Legende bildet nur die Folie für die Selbstdarstellung der Bruderschaft und anderer Notablen wie des Senators Andrea dei Franceschi im roten Gewand.
Die Herausforderung, ein riesiges Format zu bewältigen, löst der Maler mit Hilfe der Architektur. Die architektonischen Elemente wie Treppe, Säulenvorbau, Häuserfront dominieren die Fläche. Der Ausblick auf freie Landschaft im Hintergrund kontrastiert die architektonische Verengung. Die Architektur strukturiert die Handlung. Die kindliche Maria geht furchtlos dem Hohenpriester entgegen, den weltlichen Bereich hinter sich lassend.
Die Treppe ordnet das Wechselspiel von Hohempriester, Maria und Volksmenge. Primär ist die Architektur, sekundär die menschliche Handlung. Die Figuren sind an der Architektur ausgerichtet. Die grau-hellbräunliche Farbe der architektonischen Elemente bestimmt den Gesamtton des Gemäldes.
In diesen Bereich der ordnenden Funktion von Architektur- oder Naturgegebenheit gehört die Darstellung der Schlacht von 1537, welche beim Brand des Dogenpalasts 1577 zerstört wurde. Was davon bleibt, sind Tizians Zeichnung, Drucke, Radierungen, Zeichnungen von fremder Hand sowie Rubens' „Amazonenschlacht" um 1615 als Reflex auf Tizian.
Schauplatz der Schlacht ist eine Gebirgsanhöhe. Der Maler nützt das Gelände, um das Geschehen zu strukturieren. Das Gebirge im Hintergrund mit brennender Burg und Häusern als beherrschendem Moment führt zu einer Verdichtung im Vordergrund. Der Kampfplatz bleibt auf den Vordergrund beschränkt. Das führt zu einer Verdichtung, damit zu einer dramatischen Spannung. Das dominante Element ist dabei eine Brücke. Dadurch wird es möglich, die Reiterheere als Masse aufzulösen. Einzelne Kämpfer sprengen über die Brükke. Das Brückenelement teilt nicht nur die Gegner, es ist ein entspannendes Moment inmitten der Dramatik, eine ruhige Zone im Zentrum des Sturms.

Tizians Alterstil beginnt in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts und dauert doch über ein Vierteljahrhundert. Das Spätwerk ist keine Zusammenfassung und Abklärung des Bisherigen. Es wird ein Sprung sichtbar. Die „Dornenkrönung" von 1546 bis 1550 und jene von 1570 bis 1576 verdeutlichen am einfachsten diese Neuartigkeit.
Bei beiden Werken geht Tizian von der Fläche aus. Bei der ersten Fassung der „Dornenkrönung" hebt sich vor dunklem Hintergrund die Handlung ab. Das führt zu einem Helldunkelkontrast.
Die Täter-Opfer-Gruppe ordnet sich als Nebeneinander zu einer Hauptdiagonalen, die von einer Nebendia-gonalen über dem Haupt Christi kontrapunktiert wird. Damit wird räum-

liche Tiefe hergestellt, das figurative Nebeneinander erhält dadurch auch den Charakter eines Hintereinander. Die Gestalt Christi steht über der Diagonalisierung im Zentrum der Gruppe. Er reagiert sowohl auf die Täter neben ihm, als auch auf jenen hinter ihm. Dies zeigt sich in der Doppelbewegung nach seitwärts und nach vorne. Die verdrehte Beinstellung verstärkt den Eindruck, daß der Leib Christi den verschiedenen Schlägen ausweichen möchte. Der Folterraum ist dunkel, es fällt kaum Licht auf die Szene. Farbe ist Gegenstandsfarbe. Sie dient dazu, die Eigenfarbe der Bekleidung wie des Leiblichen herzustellen. Das Licht verwandelt diese nicht, es führt lediglich zu partiellen Aufhellungen.
Die zweite Version der Dornenkrönung ist von der Anlage her eine Wiederholung der ersten. Aber, ein Charakteristikum von Tizians Spätwerk, die koloristischen Gegensätze werden aufgehoben. Die Dornenkrönung ist ganz in braune Farbe getaucht. Braun ist zugleich Flächenfarbe. Die Braunabstufungen ergeben sich aus den Leuchtern, die den Raum erhellen. Diese Lichtquelle nimmt der Gegenstandsfarbe ihre Eigenheit. Die Buntwerte sind durch den Braunwert getrübt. Und zwar in der Weise, daß die Buntwerte Abwandlungen der Flächenfarbe zu sein scheinen. Über diese Farbeinheit rückt die formale Strukturierung in den Hintergrund. Die homogene Farbe schafft von sich aus ein Zueinander.
In der ersten Dornenkrönung sind die Personen über die formale Diagonalisierung einander zugeordnet. Dies hat den Vorteil, daß auch das Gegeneinander schärfer gefaßt werden kann. Täter und Opfer sind klar voneinander geschieden. Im zweiten Fall rücken über die Farbeinheit Täter und Opfer zusammen. In dieser Weise eingebunden und nunmehr nicht kontrastiv herausgehoben, verändert sich das Verhältnis der

Personen zueinander. Das Opfer reagiert nicht mehr wie ein gefesselter Prometheus, es nimmt sich zurück, ergibt sich ganz in sein Schicksal. Finden wir in der ersten Dornenkrönung ein Mit- und Gegeneinander, so ist das Spätwerk bestimmt durch den Gegensatz von Aktivität und Passivität, Bewegung und Ruhe.
Im Spätwerk verstärkt sich das Flächendenken, indem es nun einen materiellen Bildträger gewinnt, die Farbe. Flächenausgedehntheit und Farbe sind äquivalent. Farbe wird als Flächenausdehnung bestimmt. Die Farbe stiffet den Bildzusammenhang. Die Elemente werden nicht als einzelne addiert. Das Bild ist nicht mehr additive Synthese, die durch Formwerte vereinheitlicht wird.
Mit der Fläche ist nun durch die Farbe eine Ganzheit gesetzt. Über die Farbmodellierung, den Einsatz von Helldunkelwerten, das Aufsetzen von Lichtern, die Arbeit mit Reinbuntwerten, die jedoch durch die Flächenfarbe getrübt werden, verwandelt sich das Bild in eine Ausdifferenzierung einer Ganzheit. Das Einzelne ist somit kein freies additives Element mehr, sondern es ist Teil des Ganzen. Wenn Einzelnes vom Ganzen her eingefärbt ist, so ist die Arbeit mit Kontrastverhältnissen erschwert. Es kann nicht mehr das eine gegen das andere stehen, weil der ganzheitliche Zusammenhang das andere nicht mehr zuläßt. Das andere ist nur noch eine Modifikation des einen. Es gibt nur noch verschiedene Momente, die einander ähnlich sind, aber keine Elemente mehr, die gegensätzlich sind.

Die Farbe als Flächenorganisation führt somit zu einer kompositorischen Anähnelung des Verschiedenen, unter Ausschluß des Gegensatzes. Bildganzheit resultiert so aus der

Äquivalenz von Fläche und Farbe. Das geht nicht ohne Verluste ab. Verloren geht das Gegensätzliche oder das Kontrastive, ebenso die Arbeit mit der Gegenstandsfarbe, so daß auch das Zusammenspiel von Gegen-standsfarbe und Beleuchtungslicht nur noch als modulatives Übergehen zu bestimmen ist.

Ein solches Flächendenken ist auch bei Tizians letztem Werk, der „Pietà" von 1576, zu beobachten. Von Palma Giovane vollendet, ist die Gesamtanlage durch und durch tizianisch. Die Nischenarchitektur gibt den Schauplatz ab. Links eine Skulptur des Moses als Gesetzgeber, rechts eine der hellespontinischen Sybille mit Dornenkrone und Kreuz als Prophetin des Kreuzestodes umrahmen die Beweinung Christi. Die Christus-Gruppe ist formal durch eine Diagonale miteinander verbunden.
Die formale Verheinheitlichung erlaubt nun ein Wechselspiel von Zu- und Abwendung der Figuren. Die Farbgebung ist der formalen Vereinheitlichung äquivalent. Ein graubrauner Farbton überzieht das Gesamtbild. Die kontrastiven Reinbuntwerte heben sich nicht davon ab, vielmehr sind sie in der Weise integriert, daß sie nur als abweichende Werte erscheinen. Der formalen und farblichen Vereinheitlichung entspricht eine Vereinheitlichung auf der Bedeutungsebene. Die verschiedenen Hinweise wie Moses, die Sybille, der Pelikan, der seine Brust öffnet, um seine Jungen mit seinem Blut zu nähren, scheinen auf eine Allegorisierung der Pietà abzuzielen. Das Gegenteil ist der Fall, die verschiedenen Hinweise zentrieren sich eindeutig um die Paulinische Opfertodtheologie. Christus hat sich für die Menschen geopfert. Er nahm die Schuld der Menschen auf sich, um sie zu erlösen. In der Darstellung Christi als Opfer ist somit zugleich die Glaubensgewißheit

der Auferstehung und Erlösung enthalten. So fahl und pessimistisch die Szenerie erscheint – das Erschrecken der Maria Magdalena unterstreicht dies – der Tod Christi ist notwendiger Durchgangspunkt innerhalb der Heilsgeschichte. Daran ändert sich nichts, wen auch immer die rechte kniende Figur darstellt, ob Josef von Arimathäa, den hl.Hieronymus oder gar Tizian selbst.
Die „Pietà" ist Tizians Vermächtnis, in dem er die Grundlage des Christentums aufzeigt. Christus hat sich für die Menschen geopfert, er hat die Schuld auf sich genommen. Der Tod ist die Voraussetzung für die Auferstehung.

Tizians Entwicklung ist keine rein immanente. Es sind mehrere Phase zu entdecken, aber diese Phasen sind auch durch die Geschichte bedingt. Wie sich Venedig an Spanien orientiert, um nicht zermalmt zu werden, so findet Tizian in Karl V. und Philipp II. seinen Rückhalt und seine Auftraggeber.
Der entscheidende Bruch in seinem Werk wird durch die Gegenreformation herbeigeführt. Er wendet sich nicht dagegen, vielmehr wird er zum ihrem Propagandisten. Die zahlreichen religiösen Machwerke resultieren daraus. Jedoch auch seine Meisterwerke sind nicht ohne sie zu denken.
Vergegenwärtigung und machtvoll-sinnliches Beeindrucken durch das Bild sind die neuen gegenreformatorischen Aufgaben der Malerei. Dem folgt Tizian ohne Widerstände. Es gibt unterschwellig kein Aufbegehren oder Abweichen. Er realisiert getreu den gegenreformatorischen Auftrag. So bei „Christus erscheint Maria" von 1554: der mächtige, wiederauferstandene Christus – um das Machtvolle zu unterstreichen, gestaltet Tizian, in Anlehnung an Michelangelo, einen antiken Gott – beeindruckt sogar Maria. Die beeindruckende Präsenz

wird noch durch durch das Sakrallicht, durch Cherubsköpfe ornamentiert, verstärkt. Die Geschichte, ob es sich um die Höllenfahrt Christi handelt, ist sekundär. Entscheidend ist die Gestaltung Christi als Überwinder des Todes, der sich, angezeigt durch den Fürchte-dich-nicht-Gestus, doch dem Menschen, durch Maria repräsentiert, zuneigt.
Das Arbeitsgebiet der Gegenreformation sind die Märtyrer, ihr Sterben bezeugt die Wahrheit des Christentums, ihre Glaubenstärke ist das Vorbild für das christliche Leben. Der Protestantismus hingegen behauptet ein unmittelbares Verhältnis zu Gott, die Gegenreformation hebt dies auf. Nicht Nachfolge Christi, das wäre für den Christen zu vermessen, als Mittler zwischen Christus und den Menschen stehen die Märtyrer. Die Heiligen und ihr Martyrium werden so zum reichen Betätigungsfeld. Entweder büßen und sühnen sie untentwegt für ihre Sünden, und der Glanz in ihren Augen gibt die Gewißheit, daß sie der göttlichen Gnade teilhaftig werden, wie bei den Magdalenen-Bilder zu sehen, oder sie werden wie im „Martyrium des hl. Laurentius“ (1548–1557) der göttlichen Gnade sofort teilhaftig. Laurentius läßt sich für seinen Glauben rösten. Das Feuer ist entfacht, der Rost glüht, die unermeßlichen Schmerzen sind fühlbar, aber der Heilige reckt sich dem Nachthimmel entgegen, der sich öf-fnet, herein strahlt göttliches Licht. Er hat nicht umsonst gelitten.

Das Martyrium kommt Tizians Bildkonzept , wie er es im Spätwerk entwickelt, entgegen. Die vertikale Ausrichtung, die als Gegeneinander von himmlischer und irdischer Sphäre gestaltet wird, die Farbe als Bildträger, die sich über die Lichtquellensetzung ausdifferenziert sowie die diagonale Formanlage als Elemente des Spätwerks finden ihre inhaltliche Entsprechung. Der Sinn dieses Martyriums hat in diesem Gemälde seinen adäquaten Farb-Form-Ausdruck erhalten. Das Gemälde ist durch die Lichtregie bestimmt. Das Spiel von Beleuchtung und Verdunkelung bleibt nicht bildorganisatorisches Moment, durch die Handlung partizipiert es am Gehalt. Und umgekehrt, die Handlung gewinnt ihren Gehalt über die am Licht orientierte Bildlichkeit.
Die Gestaltung hat ihren Inhalt, und der Inhalt hat seine adäquate Bildlichkeit gefunden. Das Licht scheint in die heidnische Finsternis, und das heidnische Feuer sucht die Vernichter der Dunkelheit zu verbren-nen. Das Gegeneinander von Sakrallicht und irdischen Feuer markiert somit auch die Zeitenwende. Der Einbruch des Sakrallichts bezeugt den Beginn einer neuen Zeit. Die Martyrer nehmen durch ihre Glaubensbeweise an der Heilsgeschichte teil.

Gegenreformatorisches Dokument sind die verschiedenen Hiero-nymusdarstellungen (nach 1555). Nach Beschluß des Konzils von Trient ist die Übersetzung des Hieronymus, die Vulgata, der gültige Text der Bibel. Hieronymus wird von Tizian jedoch nicht als Übersetzer, der sich in den Text versenkt, dargestellt, sondern als büßender Einsiedler, der vor dem Kreuz kniet, einmal mit Buch (1570) und einmal ohne (1555). Die Botschaft, die das Bild vermitteln soll, ist klar: Hieronymus vertritt das asketische Ideal, die Verneinung des Lebens. Erst durch Buße, Gebet und Versenkung wird der Asket befähigt, den wahren Text herzustellen. Der Asket ist nur das Gefäß göttlicher Inspiration. Also wiederum ohne göttliche Gnade ist alles Menschliche Tun eitel, und um der Gnade teilhaftig zu werden, ist das irdische Leben zu verneinen.

Die Gegenreformation hebt die protestantische Unmittelbarkeit des Menschen zu Gott auf, aber es setzt Vermittler dazwischen: Christus als denjenigen, der die menschliche Schuld auf sich nimmt, dann die Apostel, Nothelfer, Heiligen, weiter die Kirchenväter wie Hieronymus, Augustinus, Ambrosius und Gregor der Große und dann die Herrscher.
„Gloria" (1551–1554), initiiert von Karl V., ist nicht nur eine Genealogie der biblischen Geschichte, die bei Noah beginnt, sondern auch eine Rangstufung. Ganz nah bei der Dreieinigkeit rangiert die spanisch-habsburgische Familie. Die Habsburger verstehen sich somit als Auserwählte und als Werkzeuge Gottes.
In diesen Umkreis gehört auch „Doge Antonio Grimani und der Glaube" (1555–1576). Dem Dogen offenbart sich der Glaube mit den Attributen Kreuz und Abendmahlskelch. Als Votivbild gedacht, zeigt es das Selbstverständnis der Herrschenden. Sie legitimieren sich über jene Unmittelbarkeit zum Göttlichen, die sie dem Lutheraner absprechen.

Der Christ ist bei den Herrschenden gut aufgehoben. Er fühlt sich durch Tizians Bilder bestärkt. Die christlichen Machthaber kämpfen nicht um Gebietsvergrößerung und Reichtum. Sie führen einen Kreuzzug gegen innere wie äußere Feinde, gegen die Ketzer und die Osmanen. Karls V. Ziel, Konstantinopel zurückzuerobern, ist christlich motiviert, nicht machtpolitisch. Es ist die Fortsetzung der Reconquista, der Vertreibung der Mauren aus Spanien. Das heißt, die Zeit wird zurückgedreht. Der Unterschied zwischen profaner Geschichte und Heilsgeschehen, die mit dem Jüngsten Gericht endet, ist aufgehoben. Weltgeschichte und Heilsgeschichte sind dasselbe. Die Eroberung fremder Gebiete ist ein Missionsauftrag, um

das Christentum zu verbreiten. Der Universalmonarch und seine Verbündeten kämpfen gegen die Herren der Finsternis, denn der Weltregent ist der Teufel. Auch das ist Paulinische Geschichtstheologie.

Das machtvolle Beeindrucken oder Überwältigen zeigt sich somit nicht nur in der Auswahl von Themen wie Märtyrerlegenden oder Visionen, die die Auserwähltheit der Mächtigen dokumentieren, sondern auch in der bildlichen Verbindung des Irdischen mit dem Überirdischen. Sakrallicht leuchtet in die Finsternis. Das Irdische wird nicht geheimnisvoll verwandelt, dergestalt daß das Irdische verklärt, Überirdisches verbirgt und enthüllt. Irdisches und Göttliches sind zwei verschiedene Sphären. Die Transzendenz bricht in die irdische Finsternis ein. Die späte „Verkündigung" von 1560 bis 1565, die ihre bildliche Einheit durch die braune Farbe gewinnt und innerhalb dieser Einheit eine kontrastive Differenzierung durch Unbunt- und Reinbuntwerte aufweist, ist kein stilles Geschehen zwischen dem Engel und Maria, in der Weise, daß Marias seelische Bewegtheit durch den Engel ausgelöst wird. Es ist ein Vorgang mit Pauken und Trompeten. Der Engel stürmt herein, Maria erschrickt sanft, aber von oben ergießt sich der Heilige Geist. Die göttliche Herabkunft ist wichtiger als das Zwiegespräch des Engels mit Maria.
Der Einbruch der Transzendenz in die irdische Dunkelheit als gegenreformatorisches Programm führt zur vorrangigen Thematisierung jener Handlungen, in denen sich Gott offenbart, oder solcher, die sich dazu eignen, Überirdisches einzubauen, so die Verkündigung, die Taufe Christi, der verlassene Christus im Garten Gethsemane, die Ausschüttung des Heiligen Geistes oder Heilige und Martyrer, die im Leiden oder Büßen

das göttliche Licht oder die göttliche Gnade erfahren oder empfangen.
Welches Jesusbild vermittelt nun aber Tizian ? Denn eigentlich müßte doch das Leben Jesu im Zentrum stehen und Aufschluß über die Theologie, die sich bildlich manifestieren soll, geben.
Es fällt auf, daß Tizian an einem Christus-Typus festhält, der im Laufe seiner malerischen Entwicklung lediglich variiert wird. Der „Schmerzensmann" von 1510 und der Christus der „Pietà" von 1576 sind ähnlich.
Eine Ausnahme stellt die michelangeleske Darstellung in „Christus erscheint Maria" dar. Es handelt sich um einen byzantinischen Typus: schwarzes gescheiteltes schulterlanges Haar, schwarzer Vollbart, faltenloses Gesicht mit unbestimmter Physiognomie, mandelförmige Augen, gerader Nase, geschlossenem Mund. Dem unbestimmten Gesichtsausdruck korrespondiert eine unmerkliche Bewegung, dem sanften Blick die zurückhaltende Geste.

Jesus ist eine passive Gestalt. Er tritt nicht als Messias auf, der predigt, Wunder vollbringt, Kranke heilt. Er ist ins irdische Dasein hineingestellt, um es zu erleiden. Er ist der Schmerzensmann, der die Leiden auf sich nimmt, er erträgt die Schläge, er nimmt hin, daß man ihn zur Schau stellt. Er nimmt das Kreuz und bringt sich als Opfer für die Menschen dar. Mit dem Kreuz trägt er die Sünden der Welt. Er nimmt die Schuld auf sich, damit die Menschen entsühnt werden. Christus ist das schuldlose Opfer, das die Schuld der Menschen durch seinen Kreuzestod tilgt . Er erlöst die Menschen, indem er sich kreuzigen läßt, er ist das Lamm,das für die Menschen zur Schlachtbank geführt wird.

Tizians religiöse Gemälde stellen sich seit 1550 ganz in den Dienst der Gegenreformation. Aber sein religöses Gesamtwerk ist in seinen Hauptlinien vom Geiste des Apostelfürsten Paulus durchdrungen. Paulus' Opfertodlehre ist die Grundlage von Tizians Christusdarstellungen. Dessen Geschichts theologie vom Kampf gegen die Finsternis sowie dem immer möglichen Einbruch von Transzendenz ins Diesseits – Paulus' Bekehrung ist selbst das beste Beispiel – bestimmen Tizians Heiligen- und Martyrerlegenden sowie seine Auffassung von Heilsgeschichte. Die Gemälde folgen nicht nur der Paulinischen Identität von Welt- und Heilsgeschichte, sondern auch seiner Ansicht von dem bedingungslosen Gehorsam gegenüber der Obrigkeit. Denn wer sich der Obrigkeit widersetzt, ist gegen Gottes Ordnung. Womit der Kreis zur Geschichtstheologie und zur Auserwähltheit der Herrschenden geschlossen wäre. In seinen „Zinsgroschen"-Gemälden von 1516 und 1568 folgt Tizian auch hierin der Auffassung des Paulus.
Tizian ist ein Vertreter affirmativer Kultur. Seine Affirmation grenzt an Angst, etwas zu malen, das den Auftraggebern nicht genehm sein könnte. Dazu paßt komplementär der Hochmut des Malerfürsten. Vieles ist einfallslos und handwerklich schlecht gemacht und kann nicht mit dem Hinweis auf Werkstattarbeit abgetan werden.
Mit der Paulinischen Theologie hat sich Tizian ein Gehäuse geschaffen, das ihm Schutz gibt. Und diese Theologie paßt ausgezeichnet zur weltgeschichtlichen Situation. Seine Affinität zur spanischen Universalmonarchie ist dadurch legitimiert, wie ebenso die Opfertodlehre von Schuld und Schuldner zum Handelskapitalismus Venedigs paßt. Tizian ist kein Melancholiker, er gibt das, was man von ihm erwartet: Verklärung. Er arbeitet zu sehr an der Oberfläche und mit der Oberfläche,

als daß man ihm die Attitude des Melancholikers im Spätwerk abnehmen könnte. Das Spätwerk ist eine Weiterentwicklung, nicht nur im Hinblick auf die Farbgestaltung als Bildorganisation, sondern auch im Hinblick auf die Komposition, die mit wenigen Mitteln ein Höchstmaß an Ausdruck erreicht.

Tizians Arbeit an der Oberfläche und mit Oberflächen heißt, daß für ihn Komposition bedeutet, einzelne Elemente, Farben, Formen, Figuren zusammenzustellen und darauf zu vertrauen, daß daraus, nur aufgrund der Anordnung, gleichsam eine chemische Reaktion entsteht. Er setzt eins und eins und eins, was dabei nicht zustande kommt, ist die Wechselwirkung, durch die eins das andere auslöst und wieder auf das eine zurückschlägt. Die Addition führt höchstens dazu, daß der Eindruck des Gegeneinander und Miteinander entsteht.

Ein solches Miteinander ohne Wechselwirkung ist bei seinen Abendmahlsdarstellungen zu erkennen. Das Abendmahl, ein hochdramatischer Moment, der die Apostelfiguren in Bewegung bringt, entweder durch Christi Einsetzung der Eucharistie oder durch sein Wort vom Verrat. Dadurch wird ein kausales Verhältnis gesetzt. Die Jünger reagieren in je verschiedener Weise auf Christi Wort oder Tat. Bei Tizian ist von dieser Kausalität wenig zu spüren. Jede Person, einschließlich Christus, macht irgend etwas. Es wird nicht klar, warum und worauf die Figuren reagieren. Dasselbe gilt für die „Emmaus"-Gastmähler.
Der formalen Entdramatisierung korrespondiert auf inhaltlicher Ebene die Opfertodlehre. Denn für diese ist das Abendmahl nur eine Durchgangstation, kein Höhepunkt. Dem entspricht die Darstellung des passiven Christus. Dramatik entsteht durch Aktivität. Aber bildnerisch resultiert diese Entdramatisierung aus der bloßen Addition der Figuren, die als je einzelne aufgereiht werden.

Die mythologischen Gemälde

Die religiösen Bilder unterstehen dem Diktat der Kirche. Die profanen und mythologischen Bilder scheinen nicht diesem Druck ausgeliefert zu sein. Die religiösen Bilder werden immer mehr zum Progandamittel, was aber realisiert sich im mythologischen Bereich? Sind es Ideale, Wünsche, die Wiederkehr des Verdrängten oder gar das Mythische selbst? Bemüht sich Tizian um die Wiederkehr des Mythos oder ist der Mythos nur Folie?
Die im folgenden abgehandelten Gemälde lassen sich nicht auf die Mythologie verengen. Deshalb seien sie als profane Gemälde mit manchmal mythologischem Thema definiert, weil oft nicht klar ist, ob das Mythologische zum Bildsinn gehört. Das Mythologische steht selbst zur Debatte, wenn es mehr als nur griechische und römische Mythologie sein soll. Denn wird das Mythologische weiter als das Mythische gefaßt, so gehört auch das Gemälde „Drei Lebensalter des Mannes" von 1515 dazu, und zwar in dem Sinne, daß hier, wie im Mythos, eine Naturgesetzlichkeit, der der Mensch unterliegt, thematisch wird.
In dem Bild „Drei Lebensalter" wird Mythisches, keine Mythologie, zum Vorschein gebracht. Indem Tizian das schlafende Kind, den jungen Mann und die junge Frau, den alten Mann als Ausdruck der Lebensalter in der Landschaft verteilt, stellt sich eine Korrespondenz von Natur und Mensch ein.

Ihre Gemeinsamkeit besteht in der Gesetzlichkeit: Wie die Natur gedeiht und vergeht, die Sonne auf- und untergeht, so unterliegt auch der Mensch dem Gesetz von Werden und Vergehen, von Alleinsein, geschlechtliche Zuneigung, Einsamkeit. Der mythische Gehalt besteht in der ontologischen Geschichtlichkeit des Menschen wie der Natur. Auf der Ebene des Bildlichen nützt Tizian wiederum den Sachverhalt aus, daß die Verteilung von Figuren sofort zu einem Zusammensehen und Verknüpfen führt.

In der „Himmlischen und irdischen Liebe" (um 1514) ist das Mythologische offensichtlich. Der antike Sarkophag, Cupido und Göttin weisen darauf hin.
Doch nichts ist gesichert. Die einen interpretieren das Bild im mythologischen Sinn. Die Frauen repräsentieren jeweils die irdische und die himmlische Venus. Manche Interpreten sehen eine Verbindung zu Francesco Colonnas Illustrationen der „Hypnerotomachia Poliphili", die Aldus Manutius 1499 in Venedig druckte. Dritte entschlüsseln das abgebildete Wappen als das des Niccolò Aurelio, der vermutlich das Bild anläßlich seiner Hochzeit mit Laura Bagarotto in Auftrag gab.

Trotz unterschiedlicher Ansätze gehen die Interpretationen meist vom Bildtitel aus. Die Frauen werden als Gegensätze gedeutet. Dabei ist das Nackte Zeichen für das Himmlische oder auch das Verführerische, das Bekleidete drückt das Irdische, das Vergängliche oder auch das Prunksüchtige wie das Keusche aus. Das Sarkophagrelief soll dann die entsprechende Geschichte dazu abliefern, analog zur Skulptur, bei der das Sockelrelief die Deutung der aufgerichteten Gestalt abgibt.
Hier soll hier nicht eine Interpretation unter den unzähligen

bevorzugt werden, vielmehr eine neue Deutung hinzugefügt werden.
Als Prämisse gilt: Die beiden Frauen müssen nicht notwendigerweise als Gegensätze betrachtet werden. Aufgrund der bildlichen Symmetrie sind sie gleichberechtigt. Vor allem betreibt Tizian einen großen Aufwand, um die Bekleidete als Prunksüchtige abzulehnen. Dann, es ist nicht gesichert, daß das Relief ein Geschehen darstellt – auch bei dem Votivbild „Pesaro wird Petrus durch Papst Alexander VI. vorgestellt" zeigt das Sockeirelief keine einheitliche Handlung –, das zur Entschlüsselung führt. Weiter, zu erkennen ist, warum das Gemälde so vieles offen läßt. Es liegt an der Unbestimmtheit, die nicht nur bei diesem Bild zu sehen ist. Diese resultiert, um es noch einmal zu wiederholen, aus der additiven Kompositionsmethode.
Dann ist grundsätzlich zwischen der Bildaussage und der außerbild-lichen Intention des Künstlers, des Auftraggebers zu unterscheiden.
Zu fragen ist zunächst nach den Elementen des Additiven. Wo und wie kehren diese Elemente bei Tizian wieder?

Zunächst die Landschaft: Der Charakter der Landschaft sowie der Vergleich mit ähnlichen Landschaften wie in „Orpheus und Eurydike" (um 1510), „Schlafende Venus" (um 1510/11) zusammen mit Giorgione sowie im „Venusfest" (1518/19) indiziert eine antike Landschaft. Die Art der Häuser und die Vorhandenheit eines Campanile ist sowohl in „Orpheus und Eurydike" als auch im „Venusfest" zu erkennen, dies ist kein Einwand gegen den griechisch-antiken Charakter. Die antike Landschaft wird noch durch den Sarkophag, die Priap-Herme und Cupido näher bestimmt. Die Schafherde im

Hintergrund, die nackte Frau kommen schon im „Ländlichen Konzert“ (um 1510/11, begonnen von Giorgione, vollendet von Tizian) vor. Was Tizian in dieser Zeit malt, und er malt keine anderen Landschaften, sind arkadische Landschaften. Die beiden Frauen befinden sich somit in Arkadien.
Die „Himmlische und irdische Liebe“ steht in der Tradition der Hirtenwelt, also der Arkadiendarstellung, die eine lange Vorgeschichte hat. Sie beginnt nicht erst mit Sannazaros „Arcadia“ (1502), hat ihren Höhepunkt mit Montemayors „Diana“ (1559) und endet mit Lope de Vegas „La Arcadia“ (1598). Poussin ist nicht der einzige Maler Arkadiens.
Die Halbinsel Peloponnes ist Arkadien, das Land der Hirten. Werner Krauss beschreibt diese Wunschwelt der Hirten folgendermaßen: Das Leben der Schäfer ist denkbar glücklich: ein ewiger Sonntag.“(S.39) Sie stehen unter dem Schutz des Pan, des Erfinders der Syrinx und Gott des Alls. Das „Geschäft der Hirten ist - die Liebe“ (S.42). Von daher ist es kein Wunder, daß die verschiedenen Arten der Liebe behandelt werden. Dabei dominieren die platonischen Ansätze. Die irdische Liebe bleibt auf der Stufe der Wahrnehmung der sinnlichen Schönheit, die himmlische oder keusche Liebe strebt zu geistigen Sphäre, letztlich zur unendlichen Gottheit. Dieser Ansatz, in Platons „Symposion“ entwickelt, findet sich bei Leon Hebreo, „Dialoghi d´amore“ (1502).

Die Brücke aber von Platon in die neue Zeit ist Ficino mit seiner „Theologia Platonica“ von 1474. Er ist auch der Kronzeuge für die Interpreten, insbesondere Panofsky, die die eine Art der Liebe zugunsten der anderen abwerten. Sie haben nur einen vermeidlichen Kontext gefunden, vergessen dabei jedoch völlig, daß Ficino die Sinnlichkeit ablehnt, die die Malerei gerade herausstellt. Im Kern hat Ficino das Verhältnis von himmlischer und irdischer Liebe selbst zusammengefaßt, das die Interpreten nach unendlich mühseliger Arbeit erst erringen mußten, um dann auf Ficino zu stoßen. Die Kernstelle bei Ficino lautet: „Manchmal ist ein Liebhaber von dem Anblick und der Berührung eines geliebten Menschen nicht befriedigt und ruft öfters: Dieser Mensch hat irgend etwas an sich, was mich brennt und ich weiß gar nicht, was ich wünsche! In solchem Falle erleidet die Seele ganz gewiß ein Brennen von dem göttlichen Licht, das in einem schönen Menschen wie in einem Spiegel aufleuchtet. (...) Für unsinnig und elend ist daher ein jeder zu halten, der, während von Gott durch den Gesichtssinn zum Erhabenen aufgefordert wird, sich selbst durch den Tastsinn in den Kot versenkt und, da er durch die Betrachtung der göttlichen Schönheit mittels der menschlichen aus einem Menschen ein Gott werden könnte, sich selbst aus einem Menschen zu einem Tier macht, indem er der geistigen und wahren Schönheit die körperliche und schattenhafte Form vorzieht.“ (Ficino, in: Vorländer, Philosophie der Renaissance, S.182)

Nun, Tizian hätte andere Strategien zur Hand gehabt, um den Weg von der schattenhaften zur geistigen Schönheit darzustellen. Die Symmetrie der beiden Liebesarten wie die arkadische Landschaft geben eine andere Interpretation vor, da Ficino nicht nach Arkadien führt. Es bedarf der Erkennung der Muster, die sich in den verschiedenen Arkadiendarstellungen durchhalten. So kann es sein, daß die Geschichte der Schäferdichtung, vor allem in ihrer späten Phase, zu einer Klärung führt, da das arkadisch Fremde im Lauf der Zeit ausgeschieden wird.

Cervantes veröffentlichte 1585 seinen Schäferroman „Die Galatea". In diesem Frühwerk verarbeitet er fast alle Elemente der früheren Dichtungen. Natürlich stehen auch hier die verschiedenen Formen der Liebe zur Debatte. Auch hier führt die Liebe zum Keuschen in den Himmel. Aber, und dies ist der Bogen zu Tizian, Cervantes spricht von zwei Arten der Liebe, die der menschlichen Natur entsprechen, es ist zum einen die Liebe zum Dienlichen, zum anderen die Liebe zum Erfreulichen. Beide sind gleichberechtigt. Die „Liebe zum Dienlichen achtet auf irdisch, angenehme Dinge, und alles, was sie erstrebt, ist vergänglich wie der Reichtum, die Herrschaft und die Gewalt; die Liebe zum Erfreulichen begehrt, was Lust und Freude gewährt, so die sinnliche Schönheit der Leiber" (S.298). Die Liebe zum Dienlichen entspringt der Notwendigkeit, „Armut und Notdurft zu beseitigen, dem Mangel abzuhelfen. Aus der gleichen Ursache und aus denselben Anlaß ist auch das Verlangen auf uns gekommen, in unseren Kindern fortzuleben, ein Verlangen, das uns das Begehren nach dem Genuß der lebendigen leiblichen Schönheit wachruft, weil der Genuß der Schönheit der einzig mögliche Weg ist, der uns ans Ziel der glückhaften Erfüllung des ursprünglichen Verlangens bringt" (Cervantes, Sämtliche Werke, Bd. III, S.299). Diese Aussagen passen zu den Intentionen der venezia-nischen Oberschicht, die sich ihr Fortleben sichern will und die ihren Reichtum der Liebe zum Dienlichen, dem Handel, verdankt.
Erst dieser Zusammenhang von Arkadien, gleichberechtigter Liebe zum Dienlichen und zum Erfreulichen gibt dem Gemälde seinen Sinn, gerade wenn es als Hochzeitsgeschenk gedacht war.

In den Umkreis der „Irdischen und himmlischen Liebe" gehören die Portraits „Frau bei der Toilette" (1515), „Allegorie der Vergänglichkeit" (1520) und als Höhepunkt die „Flora" (1520–1522). Die Frauen der „Irdischen und himmlischen Liebe" sind einander ähnlich, ebenso die späteren. Tizian hat hier einen arkadisch-antiken Frauentypus entwickelt. Im Vordergrund steht hier nicht die Vergänglichkeit, vielmehr die auf sich selbst bezogene, in sich ruhende Frau. Das Sich-im-Spiegel-Betrachten ist keine Sünde mehr, das Narzißtische ist Ausdruck der Selbstbejahung und Einverständnis mit sich selbst. Das Feiern und Rühmen des Daseins stellt Tizian in den Vordergrund, warum sollte er bei den Frauenbildnissen die Vergänglichkeit thematisieren.
Selbst bei der „Allegorie der Vergänglichkeit" ist dies fragwürdig. Was thematisiert wird, ist die Vergänglichkeit des materiellen Reichtums. Die junge Frau hält einen Spiegel und eine erloschene Kerze. Im Spiegel sind Münzen und ein Geldsack zu erkennen. Was durch den Bezug von Weiblichkeit–erloschener Kerze–materieller Reichtum zur Vorstellung kommt, bedeutet, die Jagd nach Profit löscht das Leben aus, das sich in der jungen Frau personifiziert. Das Weibliche wird zum Ausdruck des sinnlichen lebendigen Daseins.
Die Frauenbildnisse führen das Weibliche nicht voyeuristisch vor. Frauen werden nicht in Bezug auf den Mann oder den Betrachter, also als Objekte dargestellt. Sie sind auf sich selbst bezogen. Die Selbstbestimmtheit artikuliert sich durch das Insichruhen oder durch das reflexive Moment.
Die Göttin Flora steht für den Frühling, das heißt für Wachstum und Blühen, dazu gehört durchaus das Geschlechtliche. Das Kurtisanenhafte, das einige Interpreten erkennen wollen, gehört somit durchaus zur Flora selbst. Was Tizian zeigt, ist

ein sinnlich-erotische Göttin. Die sinnlich-erotische Vergegenwärtigung erreicht er durch den Bezug von Verhüllung und Enthüllung. Das Zusammenspiel von Bekleidet und Nackt sowie die leibliche Präsenz in Verbindung mit der Blickrichtung, die ein Spiel von Zu- und Abwendung ergibt, sind jene Momente die sinnliche Erotik erzeugen.
Mit diesem Frauentypus verwirklicht Tizian das damalige Ideal. Gefragt ist nicht mehr der mittelalterliche Frauentypus, asketisch und leibverachtend, gefragt ist vielmehr das Mütterliche, das Fruchtbare, entsprechend dem potenten männlichen Typus, der sich als Mischung von Herkules und Apoll versteht.

Tizian trifft mit dem stattlich-korpulenten Frauentypus den Zeitgeschmack. Aber er hat ihn nicht erfunden. Er macht etwas ganz Einfaches. Er überträgt den klassisch-antiken Göttinnentypus, wie er durch die Skulptur bekannt ist, ohne Abstriche auf die Malerei. Der stummen Marmorskulptur haucht er mit Hilfe der Malerei Leben ein. Durch die malerische Wiederholung des Plastischen gewinnt er das zurück, was das Christentum nicht besitzt, die natürlich-irdische Sinnlichkeit.

Tizians Gemälde zu den Ferrara Bacchanalen gehören in die zweite Phase. Die Bacchanale sind für Alfonso d'Este in Ferrara gemalt. Das „Götterfest" (1514) ist von Giovanni Bellini, Tizians Beitrag beschränkt sich wahrscheinlich auf die Landschaft. Es wird angenommen, daß Bellinis Darstellung eine Satire ist. Dabei wird nicht gefragt, ob dieser satirische Zug sich daraus ergibt, daß Bellini keinen Zugang zur Antike findet. Alles bleibt äußerlich. Was er eigentlich malt, ist eine heidnische Santa Conversazione. Bei der christlichen Santa

Conversazione stehen die Heiligen um Maria, sie lesen, beten und sind besinnlich. Was machen die heidnischen Götter – sie lesen und beten nicht, sie essen und trinken. Die sakrale Apsis wird durch die profane Natur ersetzt, das Nebeneinander der Götter ergibt sich, weil ihnen das Zentrum fehlt. Das Problem, das sich dem Künstler wahrscheinlich stellt, ist: wie kann aus christlicher Sicht ein selbstgenügsames irdisches Dasein gestaltet werden, das nicht der christlichen Erlösung bedarf.
Tizians „Venusfest" (1518/19) hat als Vorlage einen Text von Philostratus d. Ä . Geschildert wird die Apfelernte der Cupidi. Sie ernten, tollen, schmatzen, vergnügen sich. Das Gemälde, wohl das schwächste, ist ein Beispiel dafür, wie eine detailverliebte literarische Beschreibung ins Bild umgesetzt, verblaßt. Erstaunlich allerdings ist, daß Tizian leichte Arbeit hatte. Die Putti, die in der „Assunta" das Sakrallicht ornamentieren, kehren nun als erntende und tollende Cupidi wieder.

Das Gemälde „Bacchus und Ariadne" (1520–1522) beschreibt die Begegnung von Bacchus oder Dionysos mit Ariadne, die von Theseus verlassen wurde. Thematisiert wird nicht, was Dionysos ist, der Wein- und Vegetationsgott, das Pendant zur Flora, vielmehr das plötzliche Erscheinen des Gottes, also ein dramatischer Zusammenstoß von Mensch und Gott. Um die überwältigende Erscheinung des Gottes zu zeigen, wird der ganze Bacchantenzug dargestellt. Den von Leoparden gezogenen Wagen folgen efeubekränzt die Bakchai, Satyrn und Nymphen in orgiastischer Ekstase. Das Singen und Musizieren erfüllt die Luft, kündigt den bacchantischen Schwarm an, aber erst das Herausspringen aus dem Gefährt setzt den dramatischen Akzent. Der springende Gott dominiert das Bild. Er neigt sich zur erschreckten Ariadne. Die Gestaltung

des dramatischen Augenblicks, einer Schrecksekunde, ist das Thema, das Gemälde jedoch besticht durch seine Farbenpracht. Der blaugetönte Hintergrund – sowohl der Himmel als auch die Berge sind in Blau getaucht – hat die Funktion eines Leuchtlichts, der beruhigende grünbräunliche Mittelgrund vermittelt zwischen Ferne und Nähe, steht kontrastiv zum farbintensiven Geschehen im Vordergrund.
Das Geschehen ist von warmen Rottönen bestimmt. Diese bilden den Zusammenhang, ohne daß die jeweiligen Gegenstandsfarben ihre Eigenheit verlieren. Die Farben besitzen einen Reinbuntheits-charakter, obwohl die Farbwerte nicht reinbunt sind. Das liegt daran, daß die Buntwerte nicht getrübt, sondern kontrastiv nebeneinander gesetzt werden. Im Kleinen ist dies am Leopardenfell, als Schwarz-braun-Kontrast und am Umhang Bacchus' als Weiß-rot-Kontrast zu erkennen, im Großen durch den Blau-rot-Kontrast.
Das farbige Gesamtbild ergibt sich aus dem Blau-Grün-Rot-Kontrast. Die Kontrastfarben steigern sich so zu dieser Leuchtfarbigkeit.
Trotz der bestechende Farbigkeit und dem Thema des dramatischen Augenblicks weist das Gemälde erhebliche Mängel auf. Denn das Dramatische ist bei genauer Betrachtung undramatisch. Der Gott springt nicht, er hängt in der Luft. Ariadnes Abwehr ist nur eine leere Geste. Das Statische im Dramatischen rührt daher, daß die Körperbewegung des Bacchus sich im schlangenbehängten Bacchant wiederholt, die Haltung Ariadnes kehrt in der Bacchantin neben Bacchus wieder. Also auch hier: Tizian steckt die Figuren zusammen und baut darauf,daß eine Wechselwirkung entsteht. Die Wechselwirkung bleibt jedoch vordergründig.
„Die Andrianer" (1523–1525) übernimmt die farbige und

formale Anlage von „Bacchus und Ariadne". Es dominiert der Blau-Grün-Rot-Kontrast. Warme Rottöne bestimmen die Menschengruppe. Die Gruppe selbst ist diagonal angeordnet wie bei „Bacchus und Ariadne", jedoch wird diese Bewegungsrichtung durch die verschiedenen Bewegungen der einzelnen Figuren differenziert. Die liegende nackte Ariadne hebt sich davon ab. Der Plot dazu stammt wieder von Philostratus d. Ä. : Ein Weinstrom führt durch die Insel Andros. Das Volk trinkt davon. Berauscht beginnen die Menschen zu singen und zu tanzen. Ariadne liegt selig im Vordergrund, Theseus verschwindet per Schiff im Hintergrund.

Die Aktdarstellung zieht weitere nach sich. Die Ariadne verwandelt sich gleichsam in die Antiope in „Jupiter und Antiope"(1535–1540), darauf folgt die „Venus von Urbino" (1538), die „Danae"-Variationen (ab 1545), die „Venus und Cupido"-Darstellungen (ab 1545) und die „Venus vor dem Spiegel" (1552–1555).
Antiope ist aus der Ariadne entwickelt. Die selig Trunkene ist nun erwacht, Jupiter, der die Gestalt eines Satyr angenommen hat, entkleidet sie. Sie ist das Objekt der Begierde, passiv erwartet sie, was geschieht. Diese Passivität, die das Weibliche zum Objekt der männlichen Begierde macht, geht auf Giorgiones „Schlafende Venus" von 1510/11 zurück. Die Schlafende wird so zur Projektionsfläche des männlichen Blicks. Dem Betrachter zugewendet, scheint sie danach zu verlangen, geweckt zu werden.

Tizian wiederholt in der „Venus von Urbino" Giorgiones Aktdarstellung, nur mit einer entscheidenden Wendung: Venus schläft nicht mehr, sie blickt den Betrachter an. Das Weibliche

ist nicht mehr nur passives Objekt, es fordert auf. Der Aufforderungscharakter irritiert den lüsternen Blick. Die eindeutige Haltung und der einladende Blick locken und stoßen zugleich zurück, da der Mann ein passives Objekt wünscht.
Einige Interpreten deuten die „Venus" als Symbol der Treue, angezeigt durch das Hündchen, und der ehelichen Liebe. Sie verkennen dabei, daß es einen Bedarf an Aktdarstellungen gibt, und Tizian stillt dieses Bedürfnis. Er versinnlicht das Schönheitsideal seiner Zeit. Das Moment der Entgöttlichung – durch die alltägliche Szenerie und der Abschwächung des antiken Ausdrucks – kommt der sexuellen männlichen Wunschvorstellung entgegen, das Weibliche zu dominieren. Nüchterner sieht Wilhelm Heinse in seinem „Ardinghello" von 1787 die Aktdarstellung: **„**Tizian wollte keine Venus malen, sondern eine Buhlerin. (...) Man siehts ihr deutlich an, daß das Jungfräuliche schon einige Zeit gewichen ist, und sie scheint nur Besorgnis vor mehrern zugleich zu haben wegen der Eifersucht. (...) Diese ist eine reizende junge Venezianerin von siebzehn bis achtzehn Jahren, mit schmachtendem Blick, aufs weiße widerstrebende Sommerbett im frischen Morgenlichte, faselnackend vor innerer Glut von aller Decke und Hülle, bereit und kampflüstern hingelagert, Wollust zu geben und zu nehmen; die, anstatt die Hand vorzuhalten, schon damit die stechende und brennende Süßigkeit der Begierde wie abkühlt und mit den Fingerkoppen die regsamsten gefühligsten Nerven ihres höchsten Lebens berührt. Bezaubernde Beischläferin und nicht Griechenvenus,Wollust und nicht Liebe, Körper bloß für augenblicklichen Genuß." (Heinse, Ardinghello, S. 331f.)

Die „Venus von Urbino" bleibt eine Ausnahme. In den späteren Akten wird die Frau wieder als Objekt behandelt.
Das Weibliche in den Danae-Gemälden: die nackte Danae – eingesperrt in ein unterirdisches Gewölbe, aber Zeus verwandelt sich in einen Goldregen und dringt auf diese listige Weise zu ihr – ist wieder, wie schon die Flora, eine malerischen Umsetzung von Michelangelos Figur der „Nacht" vom Grabmal des Giuliano de' Medici in der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz. Dadurch erhält sie wiede einen idealisierten Charakter. Als idealisiertes Geschöpf wird sie dem sexuellen Blick entrückt, und doch kommt sie dem Bedürfnis entgegen, weil sie wieder als Objekt dargestellt ist. Sie ist die Empfangende. Tizian malt keinen weiblichen Akt, er malt eine Situation, wie der Mann sie sich wünscht. Das Weibliche ist weiterhin Objekt, aber nicht mehr auf den Betrachter direkt ausgerichtet. Das weibliche Objekt wird nicht mehr befingert, durch das bildliche Geschehen wandelt sich der Betrachter zum Beobachter.

Eine Mischform stellen die Variationen von Venus, Cupido und Orgelspieler oder Lautenspieler von 1545 bis 1570 dar. Tizian malt einen Akt und eine Situation. Das Idealisierte wird wieder zurückgenommen. Dem Zeitgeschmack gemäß, zeigt sich ein begehrenswertes Sexualobjekt, ohne Aufforderungscharakter. Die Aktdarstellung wird als Situation behandelt. Der Ausblick auf eine Parklandschaft sowie die Beifügung eines Musikers relativieren die direkte sexuelle Funktion des Bildes. Unter dem Vorwand, mit diesem Gemälde, das zu feiern, was einem Humanisten lieb und teuer ist – Schönheit, Kunst, kultivierte Natur –, wird ein erotisches Bedürfnis befriedigt. Die Anzahl der Variationen indiziert, daß Tizian – wie der Alkoholiker seinen Whiskey aus der Kaffeetasse trinkt – ,

damit eine Form gefunden hat, um Sexuelles rezipierbar zu machen. Die Mytho-logisierung und Verschleierung der Aktdarstellung verweist natürlich auf eine gesellschaftliche Verschärfung. Im Zuge der Gegenreformation wird das Hedonistische verdrängt, Askese gepredigt.
In diese Mythologisierung des Aktes gehört „Venus bei ihrer Toilette" (1552–1555). Thema wie Art der Darstellung könnten aus Tizians Frühzeit stammen. Es ist ein ungleichzeitiges Werk. In den frühen Frauenbildnisse geht es um die Aneignung der Antike, nun ist es gleichsam eine Beschwörung des Vergangenen. Die Behandlung des Inkarnats und der Bekleidung, das Antikisieren des Weiblichen lassen darauf schließen, daß Tizian die verlorene Zeit noch einmal vergegenwärtigen wollte.

Wird das hedonistische Element verdrängt, die Askese zum Ideal der Lebensführung erhoben, so wird der Betrachter anscheinend zum Voyeur. Die Verleugnung des sinnlich-natürlichen Bereichs hat zur Folge, daß diese Sphäre als etwas Fremdes bestimmt wird.
Die fremde Sphäre kann nicht betreten werden, aber es wird darauf gelauert, in die fremde Sphäre, die doch eigentlich die eigene ist, einzudringen. Ein solches Enthüllen eines fremden Daseins zeigen die beiden Gemälde „Diana und Aktaion (1556–1559), „Diana und Kallisto" (1556–1559). Dazu paßt die Fabel bei „Diana und Aktaion". Aktaion belauscht Diana und ihr Gefolge, die Nymphen, im Bade. Das Belauschen verwandelt sich in eine voyeuristische Zudringlichkeit. Dasselbe liegt bei „Diana und Kallisto" vor. Auch wenn hier die Geschichte vom Bruch des Keuschheitsgelübdes illustriert wird – Diana entdeckt, daß ihre Begleiterin Kallisto schwanger

ist – , sieht der männliche Betrachter, was er ersehnt: nackte Frauen in verschiedenen Ansichten.
Tizian gehört so mit zu den Schlüssellochmalern wie Boucher und Ingres. Was dem einen das türkische Bad, das beheizte Zimmer, ist dem anderen der Waldgrund, in dem eine Quelle sprudelt.
Das Gemälde „Der Tod des Aktaion" gehört thematisch zu den „Diana"- Darstellungen, wahrscheinlich 1555 skizziert, aber erst 1570 bis 1575 ausgeführt, doch im Vordergrund steht die Fabel. Diana hat nichts mehr von ihrer sinnlich-erotischen Ausstrahlung, auch das Göttliche ist ihr genommen. Das Göttliche zeigt sich nunmehr in ihrer Fähigkeit, Aktaion in einen Hirsch verwandeln zu können, der dann von seinen Hunden zerrissen wird.
Wie es für das Spätwerk typisch, wird auch dieses Gemälde von der vereinheitlichten Funktion der Farbe bestimmt. Der einheitstiftende Braunton reicht von Gelbbraun bis Rotbraun mit eingesprengten Grünwerten. Dadurch werden kontrastive Momente eingebracht. Der braune Gesamtton wird davon nicht berührt. Im „Tod des Aktaion" kehrt Tizian zur Interpretation des Mythischen zurück, obwohl das Erotische weiterhin zum Ausdruck kommt, wie bei „Tarquinius und Lukretia" (1558–1571), „Nymphe und Schäfer" (ca. 1570–1575). In beiden Darstellungen greift Tizian den Typus der kräftigen, fruchtbaren Weiblichkeit der vierziger Jahre auf.
Die Enterotisierung im „Tod des Aktaion" beweist, daß die Fabel nicht mehr bloßer Anlaß, sondern daß sie selbst als Thema interessant wird. Das verweist auf das gleichzeitige Gemälde „ Die Schindung des Marsyas" (1570–1575).
Das Thema, vor und nach Tizian, immer wieder in Malerei und Plastik dargestellt, hat den Wettsteit von Marsyas und Apollon

zum Inhalt. Der Besiegte ist dem Sieger ausgeliefert. Marsyas spielt Flöte, Apollon Kithara. Marsyas unterliegt, Apollon läßt ihn an einem Baum aufhängen und ihm die Haut abziehen.
Auch bei diesen Bild gibt es mehrere ikonographische Interpretationen, die dem Dargestellten eine Abgründigkeit zusprechen, die Tizian nicht angemessen ist. Giulio Romanos Zeichnung „Schindung des Marsyas“ von 1526 diente wohl als Vorlage, das ist unstreitig. Daraus ergibt sich, daß der lorbeerbegrenzte Apollon selbst die Hand an Marsyas legt. Der nachdenkliche sitzende König ist Midas. Er nimmt im Wettstreit Partei für Marsyas. Das am Baum aufgehängte Instrument ist eine Panflöte, also jenes Instrument, mit dem Marsays verlor. Offen bleibt die Figur, die ein Streichinstrument in den Händen hält und zu spielen beginnt. An dieser Figur entzünden sich die Interpretationen. Wer ist diese Person: Apollon oder ein verdoppelter Apollon, der die Haut abzieht und zugleich das Siegerinstrument spielt ? Es sind jene Deutungen plausibel, die in dieser Figur den Orpheus sehen. Orpheus spielt sonst die Kithara, aber bei Tizians Lehrer Giovanni Bellini spielt er die lira da braccia. Die Diagonale verbindet, mit Marsyas in der Mitte, Orpheus mit Midas. Somit vertritt er die Partei Marsyas. Midas wird nachdenklich, Orpheus stimmt seine Trauermusik an, um Tiere und Pflanzen zu rühren.

Die Schwierigkeit der Interpretation, die mangelnde Eindeutigkeit – ein Phänomen, das schon in Tizians Frühwerk auftritt, gedacht sei nur an die „Irdische und himmlische Liebe“ –, hat zwei Gründe: erstens, die Figuren gehören kompositorisch zusammen, formal durch das enge Zusammenstehen. Dies wird durch die Farbgebung unterstrichen. Die modulative Farbgestaltung verwandelt die Figuren in Momente einer Einheit, nicht in zwei sich genenüberstehenden Gruppen. Zweitens, der zeitliche Einheitspunkt ist ein Davor, ein Kurz-vor-dem-Beginnen. Es ist ein Augenblick des Sammelns. Jeder hebt an, etwas zu tun. Darin liegt die Gemeinsamkeit. Gegensätzliches würde erst danach durch Jubel oder Trauer sichtbar.

Mythos, Moralität, Christentum

Der „Schindung des Marsyas“ fehlt es an Eindeutigkeit, das ist aber noch lange kein Indiz für Tiefsinn oder für eine verschlüsselte Botschaft. Das Gemälde ist keine Ausnahmeerscheinung. Es bewegt sich genau im Rahmen des Spätwerks, kompositorisch wie inhaltlich. Die Aufblähung mit tiefsinnigen Inhalten liegt vielleicht an der humanistischen Ausbildung der Interpreten, die zugleich einen erhebliches Defizit an christlichen Inhalten aufweist.

Die Frage vor jeder Interpretation müßte heißen: Inwieweit kann überhaupt Geistiges in sinnlich Wahrnehmbares transformiert werden. Ein Künstler, ein Auftraggeber kann noch soviel Geistiges im Bild verwirklicht sehen wollen. Aber es kann nur so viel an geistigen Intentionen ins Werk eingehen, wie sich mit der Bildlogik verschmelzen lassen. Das Bild hat seine eigene Rationalität. Das Problem der Ideenkunst besteht eben darin, daß das Rationale der Idee der Intention des Bildlichen zuwiderläuft, selbstverständlich auf Kosten des Bildlichen.

Tizian gehört zu jenen Künstlern, die keine Idee versinnlichen wollen. Er baut auf die Bildlogik, vertraut darauf, daß das Logische der bildlichen Elemente zu einen Geistigen zusammenschießt , das sowohl unterhalb als auch oberhalb der Idee situiert ist. Denn das Geistige ist mit dem sinnlich Materiellen identisch, nicht nur passiver Stoff, der darauf hofft, von der Idee erlöst zu werden.

Das Geistige resultiert aus dem Bildlichen. Dem ist nachzugehen, selbst wenn der geistige Gehalt eine Banalität oder Sinnloses artikuliert. Die Frage der Irrationalität oder nach der Grenze des Rationalen braucht in diesem Rahmen nicht

behandelt werden. Sie wird erst dort relevant, wo die Kunst als Ganzes in Frage gestellt wird. Um die Idee oder die Botschaft des „Marsyas‘ zu bestimmen, ist es ratsam, das Gemälde innerhalb Tizians Entwicklung zu betrachten.

Tizians frühe profane oder mythologisch eingefärbte Werke zentrieren sich um das Arkadische. Das Wiederaufleben oder die Wiedergeburt der Antike heißt, arkadisches Dasein zu vergegenwärtigen. Arkadien ist das vergangene antike Ideal des glückseligen Lebens. Renaissance heißt Wiedergeburt Arkadiens. Das Arkadische ist nun die Grundlage der mythologischen Bilder.

Arkadien ist das mythische Paradies. Aber was sind nun die Elemente, die zusammenwirken, um das mythologische Dasein zu begründen. Das Initiationselement ist die Fabel, die Erzählung um Götter und Helden, Göttinen und Heldinnen. Das bildliche Element ist die Landschaft, eine der Stille, des Wohlgeordneten, des Wachsens und Gedeihens.

Die Landschaft zeigt sich als gelungene Verbindung von Naturwelt und Menschheitswelt. Die Natur spendet, der Mensch hegt und hütet. Deshalb ist die „Flora“ ein bedeutendes Bild, weil darin das Blühen und Spenden, die Neigung zum Menschlichen personifiziert ist. Die Landschaft verwirklicht eine Natur, die dem Menschen kein Gegenüber, kein Objekt, dastellt, das es zu unterwerfen gilt. Die Natur gibt dem Menschen Geborgenheit und Wohlgefühl. Die Menschen Arkadiens sind Menschen des Essens, Trinkens, Tanzens. Die Menschen sind der Landschaft zugeordnet. Ihr Einheitspunkt ist die Natürlichkeit, die sich eben als Blühen, Wohlgeratenheit, Wiedergewinnung des leiblichen Genuß und der leiblichen Schönheit äußert.

Dadurch ergibt sich Tizians Mythosbegriff. Sein Kern ist die Natur. Mythos und Natur sind identisch, Der Naturcharakter ist arkadisch. Die Natur birgt das Menschliche, sie ist die Lebensspenderin. Die Landschaft ist Erscheinungsweise der schenkenden Natur wie die Götter und Göttinnen diese Natur als Natürlichkeit personifizieren. Der Mythos ist das Sein verschwendischer Natur, nicht finstere Gegenwelt von Qualen und Gewalt, von Angst und Willkür. Die Götter und Göttinnen werden nicht auf Menschenmaß zurückgestutzt. Die göttliche Überhöhung bleibt, aber ihnen wird eine Natürlichkeit gegeben, die den Abstand zum Menschlichen verringert. Das Göttliche erhält einen sinnlich-humanen Zug, der auf die Natur, nicht auf geistiges Sein verweist. Vergöttlichte Natur ist leiblich-sinnliches Dasein. Der Mythos ist Zufluchtsort der sinnlich-materiellen Natur. Natur offenbart sich im Mythos. Und die mythischen Ereignisse bewegen sich in der Natursphäre und sind Ereignisse der Natur. Aus der Darstellung der sinnlich-leiblichen Natürlichkeit entwickeln sich die Aktdarstellungen. Die Natur kulminiert in der weiblichen Schönheit.
Die arkadische Natur ist keine andere, vielmehr eine gesteigerte. Die Natur, wie sie sich zeigt – selbstverständlich zur damaligen Zeit– ist bereits der Möglichkeit nach arkadisch. Es ist alles vorhanden, vor allem die beiden Wesenselemente, Himmel. und Erde. Das Zueinander ergibt die Geschlossenheit und Geborgenheit. Arkadisch ist die harmonische Zuordnung. Der formalen Harmonisierung entspricht die gesteigerte Farbigkeit. Die Farbwerte sind naturalistisch, aber ins Reinbunte erhöht. Dadurch bleibt die Natur wie sie ist, alles ist wiedererkennbar, nur in intensiver Form. Die Natur erglänzt schattenlos in tagheller Gestalt. Natur in intensivster

Ausprägung ist der mythische Gehalt der frühen Gemälde.

Über das Mythologische gewinnt der Maler Zugang zur Natur, und die Natur ist der Schauplatz des Mythologischen. Die weiblichen Akte entwickeln sich aus diesem Geist, ob sie in einen alltäglichen Rahmen oder in mythologischer Verkleidung auftreten.
Die Gewinnung der sinnlichen Natur – das Göttliche als Natur, das Menschliche als leibhaft sinnliches Dasein – erhält eine Unterbrechung ab 1550. Symptomatisch dafür steht „Danae und Magd“ (1553–1554). Bei „Danae mit Cupido“ (1545–1546) ist die mythologische Erzählung Anlaß der Aktdarstellung. Der späteren Fassung fehlt der Cupido, an seiner Stelle steht eine alte Magd, die ihre Schürze aufhält, um von Goldregen etwas abzubekommen. Das Mythologische wird dadurch lächerlich gemacht. Einerseits wird die Aktdarstellung nur noch vermittelt über symbolischen oder allegorischen Firnis akzeptabel, andererseits verliert das Mythologische seine Substanz. Auf die Entleerung, so daß vom Mythos nur die Hülle bleibt, folgt die Auffüllung mit neuem Inhalt.
Der Mythos steht nicht mehr für Natur, vielmehr für Herrschaftsideologie. Moralische Aussagen, die das Obrigkeitsdenken stützen, verschmelzen sich nun mit den Mythos. Autoritätsdenken und Mythos sind identisch. Die moralischen Aussagen sind in den Gemälden als Warnung oder als tugendhaftes Verhalten thematisch. Die Aktdarstellung „Tarquinius und Lukretia“ (1558–1571) verweist auf die Tugend Lukretias, die sich aus Scham durch die erlittene Vergewaltigung, ersticht. Die „Schindung des Marsyas“ (1570–1575) enthält die moralische Warnung, die Herrschenden nicht herauszufordern. Das Gemälde ist eine Abschreckung für all jene, die gegen die

Obrigkeit rebellieren. Ähnliches gilt für den „Tod des Aktaion (1559–1575) und „Diana und Aktaion“ (1556–1559). Wer sich erdreistet in die obere Sphäre, also die der Herrschenden, einzudringen, wird Opfer seines Hochmuts. Die Herrschenden sind für die Beherrschten tabu. Sie haben nichts bei den Herrschenden zu suchen.

Einen Eidbruch thematisiert „Diana und Kallisto“ (1556–1559). Der Eid verpflichtet den einzelnen zur Treue, bei Kallisto zum treuen Dienen. Wer den Eid bricht, hier ist es das Keuschheitsgelübde, wird verstoßen. Der Eid regelt das Verhältnis von Befehl und Gehorsam. Wer einen Eid leistet, ist zum Gehorsam verpflichtet. Da der Eid ein Verhältnis von Befehl zu Gehorsam herstellt, verweist er darauf, daß es Befehlende und Gehorchende gibt. Das heißt, in den Göttern und Göttinnen sehen sich die Herrschenden. Die Gemälde sind aus der Perspektive der Herrschenden gemalt. Ihre Existenz wird gefeiert, die moralische Botschaft ist eine Bestätigung bestehender Herrschaftsordnung. Herrschaftsideologie verwirklicht sich so in mythologischer Erscheinung.

Selbstverständlich ist Herrschaftsdenken bereits in Mythos angelegt, darauf wird zurückgegriffen. Die Herrschaftsmythologie erfährt in den Werken keine Verflachung – immerhin sind die Herrschenden die Auftraggeber und Käufer. Durch die Mythologie erhalten die Herrschenden ein zweite Bestätigung. Legitimiert sind sie durch die christliche Ordnung, durch die Gleichsetzung von Mythos und Natur wird das christlich legitimierte Obrigkeitsdenken als ewige Naturordnung herausgestellt.

Das universalmonarchistische wie feudal-christliche Herrschaftsdenken, das die Welt in eine obere und eine untere Sphäre, in die der Herrscher und die der Knechte, einteilt, findet in der Herrschaftsideologie des Mythos, den Tizian mit Natur identifiziert, eine Vorstufe. Es intendiert damit, daß die universalmonarchistische Ordnung selbst als Naturgesetz – nicht im naturwissenschaftlichen Sinn – anzusehen ist. Mythologisches Geschehnis ist weiterhin Naturgeschehen, aber es zeigt, die ewige unwandelbare Geltung von Herrschaft und Knechtschaft. Das ist die propagandistische Botschaft der mythologischen Gemälde.

Aus der Perspektive der Herrschaftsidelogie, nicht unter dem Aspekt humanistischer Inhalte, müssen auch andere Werke wie „Perseus und Andromeda“ (1554–1556) oder „Der Raub der Europa“ (1559–1562) betrachtet werden. Perseus ist die Vorstufe des Ritters als wagemutiger Streiter und Beschützer. Der „Raub der Europa“ als Beispiel der Erwählung und Nobilitierung beweist, auch das Niedere kann auch erhöht werden.

Natur und Mythos werden gleichgesetzt, aber sie sind nicht gleich mit dem menschlichen Dasein. Naturordnung und Staatsordnung entsprechen einander, sind aber streng getrennt. Das Entsprechungsverhältnis stellt klar: die universalmonarchistische Ordnung ist korrelativ zu jener, die die chaotische Natur beherrscht.
Jedoch Natur-Mythos und Geschichte sind zwei verschiedene Sphären. Es gibt keine Durchdringung im Spätwerk. Christus ist kein Apoll, Marsyas kein Christus. Tizian hält sich strikt an die Trennung von christlicher Heilsgeschichte und mythologischer Natur. Mythologische Natur ist unterer erdhafter Da-

seinsraum. Kein sakrales Erlöserlicht durchbricht die irdische Sphäre. Im christlichen Heilsraum herrscht das Gegeneinander von Profan- und Sakrallicht. Die geschichtliche Welt ist auf das Jenseits bezogen. Dagegen kennt der Mythos keine Geschichte, schon gar keine Heilsgeschichte. Ewiges Werden und Vergehen, der Kreislauf ist dem Mythos eingeschrieben. Ein mögliche Vermischung von Religion und Mythos, ein gegenseitiges Beleuchten, würde bedeuten, daß Mythos eine Geschichte, die Heilsgeschichte ohne Heilsdimension wäre. Ein solcher Gedanke ist sowohl Tizian als auch der Epoche fremd. Er ist deshalb ohne Grundlage, weil eine solche Vermischung einschließlich der Heilsdimension ihre Grundlage im Messianismus hat. Tizians Christentum, wie es sich im Spätwerk verwirklicht, ist von der Theologie des Paulus bestimmt, die Christus nicht als Messias kennt. Paulus Zentralgedanke ist die Gnade Gottes, daß sich der Herr des Knechts erbarmt, nicht der Knecht sich zum Gottessohn erhebt.

Im Frühwerk gelingt es Tizian, Mythos als Natur zu bestimmen, im Spätwerk bleibt die Gleichsetzung von Natur und Mythos erhalten. Mythos als Natur bildet ein eigenes Dasein. Jedoch wird nicht ein mythologisch verklärter Naturzustand dargestellt. Die Natursphäre wird zum Schauplatz von Herrschaftsdenken.
Die Hinwendung zur Mythologie führt zur sinnlich leibhaftigen Natur, ihr Ideal ist Arkadien. Die Entwicklung vorn Früh- zum Spätwerk ist ein Gang von Arkadien zum Naturzustand von Herrschaft und Knechtschaft.
Dieser Gang ist nicht immanent, vielmehr durch die Gegenreformation zu erklären.

Es bleibt bei getrennten Daseinssphären, aber gibt es vielleicht Rückwirkungen der Natur-Mythos-Sphäre auf die christliche? Es sind nicht versteckte Motive oder Andeutungen gemeint. Vielmehr gibt es offensichtliche Überschneidungen ? Im Zeitalter der Gegenreformation sind kaum welche zu entdekken, wohl aber in der Frühzeit. In „Noli Me Tangere“ (1512) ist eine solche Überschneidung vorhanden. Das macht das Gemälde so merkwürdig.
Die Landschaft ist der der „Schlafenden Venus“ (1510–1511) ähnlich, das Gehöft ist sogar eine Wiederholung. Der auferstandene Christus ist in die mythisch-arkadische Landschaft hineingestellt. Dadurch stellt sich ein Gleichklang zwischen Auferstehung, Wiederkehr und Natur ein. Der Auferstandene verwandelt auch die Natur. Arkadien repräsentiert erlöste Natur. Durch das Zueinander von auferstandenem Christus und arkadischer Landschaft, rückt plötzlich die Frage der Verwandlung der Natur in den Vordergrund. Auch der Natur wird die Gnade Gottes zuteil, und Arkadien ist der Vorschein erlöster Natur.

Eine Kongruenz beider Sphäre stellt die „Assunta“ (1515–1518) dar. Das christliche Thema qualifiziert sich als natürliches Ereignis. Das Ineinander von Natur und Sakrallicht gibt der Natur eine Steigerung, dem übernatürlichen Geschehen den Ausdruck von Natürlichkeit. Es ist schwer zu unterscheiden, ob dies ein Naturereignis ist oder ein göttliches. Die Natur scheint sich zu öffnen, und doch ist es eine Bewenung von unten nach oben. Der Einbruch der Transzendenz ins Diesseits, als würde sich Natur selbst äußern. Die Himmelfahrt ist sowohl eine vertikale Bewegung des Empor und des Entgegen also auch eine Aufnahme ins Innere der Natur.

Natürlichkeit ist nicht nur Mittel, Natur nicht nur Schauplatz des Göttlichen, es ist, als wäre die Himmelfahrt ein aktiver Akt der Natur. Das hat nichts mit Pantheismus zu tun. Der Natur etwas subjektiv Tätiges zuzusprechen, resultiert aus der bildlichen Gleichsetzung von Natur und Göttlichkeit. Diese Gleichsetzung erlaubt eine Vertauschung, dergestalt, daß das eine für das andere stehen kann.

Das Ineinssetzen der beiden Daseinssphären mittels der Vertauschung ist eine Ausnahme, macht jedoch das Gemälde zu einen Meisterwerk. Bei „Noli Me Tangere“ bleibt die Vertauschung aus, sie ist nur der Möglichkeit nach vorhanden. Bei „Madonna mit Jesusknabe, Johannes dem Täufer und hl. Katharina“ (1530) ist die arkadische Landschaft nur noch Zitat. Sie verdämmert im Hintergrund, dadurch hebt sich die Madonnengruppe um so deutlicher ab. Es ist, als wäre darin Zeitliches angesprochen. Das antike Arkadien ist nun endgültig vergangen, die neue erfüllte Zeit hat begonnen. Selbst die Erinnerung an die Vergangenheit soll gelöscht werden, denn die arkadische Szene wird in die biblische der Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten umgedeutet.

Die Vermittlung von Mythologie und Religion ist selten. Sie gehört in das Frühwerk. Wenn schon um 1530 mythologische Momente im Sinne der political correctness umgedeutet werden, wie wäre es dann erst im Spätwerk möglich, die christliche Religion, die sich als Fundamentalismus begreift und gegen Ketzer rücksichtslos vorgeht, in Verbindung mit der Mythologie, die Mythologie als christliche Vorahnung zu bestimmen. Das eine hat kultische Funktion, das andere dient dem profanen Genuß.

Die stilistische Gemeinsamkeit hat mit der Bildgestaltung zu tun, nichts mit dem Stoff. Die stilistische Behandlung des Stoffs führt zum Gehalt. Dieser ergibt dann den spezifischen Sinn des Werkes.

Die Bildnisse

Was heißt porträtieren ? Dies heißt zunächst, ein Bild herstellen. Etwas mit malerischen Mitteln auf die Leinwand bannen, etwas wiedergeben. Der Anspruch besteht darin, daß das, was dargestellt ist, dem Portraitierten ähnlich ist. Bei einem Ding, einer Blume oder bei einem Topf ist dies einfach. Es wird das wiedergegeben, was zu sehen ist. Die Ahnlichkeit stellt sich durch die Wiederholung ein, selbst bei einem abstrakten Gemälde muß sich das, was zwischen dem Gegenstand und dem Dargestellten ähnlich ist wiederholt sein, auch wenn dies am Gegenstand nicht offen sichtbar ist; dann macht dies die Malerei sichtbar.
Die Malerei entdeckt nicht nur neue Seiten des Gegenstands, sondern auch seinen Kern. Eine andere Sache ist, wenn jene wiedererkennbaren Bezüge van Dargestellten zum Gegenstand ausfallen. Wenn ein Gegenstand in Strukturen oder Zeichen transformiert wird, dann wird dem Gegenstand keine neue Seite abgezwungen, sondern der Gegenstand koppelt sich von seinem Bildnis ab. Und es kann nicht mehr von einem Portrait gesprochen werden, oder umgekehrt, alles verwandelt sich in ein Portrait.
Es ist deshalb kein Portrait mehr, weil eine allgemeine Form oder Struktur in einem einzelnen Gegenstand abgebildet ist, und umge-kehrt, der Gegenstand wird in eine Allgemeinheit

transformiert, die auch für andere stehen kann. Aber gerade das ist nicht unter einen Portrait zu verstehen. Mit Portrait ist die Wiedergabe eines Gegenstandes als Einzelnes oder in seiner einmaligen Besonderheit gemeint.
Innerhalb der Geschichte der gegenständlichen Malerei wird die Wiedererkennbarkeit vorausgesetzt sowie die Ähnlichkeit zwischen Gegenstand und Darstellung.
Nun unterliegen im Bild Gegenständliches und Menschliches denselben kompositorischen Grundlagen. Aber es liegt im Bildnis die Erwartung, daß etwas mehr zum Ausdruck konnt als nur die äußerliche Wiedergabe des Menschen, außer das Menschliche wird als bloßes Dasein bestimmt. Nicht nur, wie die menschliche Figur auf der Fläche plaziert wird, sondern auch ihre Gesamterscheinung determiniert die Darstellung.

Kompositionsweise und die Art der Äußerung sollen zunächst zu einer Wiedererkennbarkeit führen. Die weitere Frage ist nun, was soll wiedererkannt werden ?
Dies führt zur Spezifizierung der Portraitmalerei überhaupt, die die Wiedererkennbarkeit an Einseitigkeiten festmacht. Der Portraitierte zeigt sich als Herrscher, als Familienmitglied, als Freund oder als Arbeiter und als Jüngling.
Die Einseitigkeiten können auch kombiniert, zeitliche Rahmen verändert werden. Der Mensch ist mehr als nur die Einseitigkeit, er füllt mehrere Rollen aus, kennt mehrere Daseinszustäinde. Aber die gattungsmäßige Spezifikation innerhalb der Bildnismalerei hat sich darauf festgelegt, Einseitigkeiten der menschlichen Gesamterscheinung hervorzuheben. Dieser einseitige Zug soll das Wesentliche kristallisieren.
Das Portrait behauptet: in diesem einseitig herausgehobenen Zug kommt die Figur zu sich selbst. Oder es wird eine Selbstähnlichkeit behauptet. Was von einem Portrait in idealtypischer Weise erwartet wird, ist, daß der Wesenskern, das Innere, das Seelische in Erscheinung tritt. Nun ist das Wesenhafte geschichtlich und gesellschaftlich verschieden.
Aber das jeweils Verschiedene trifft sich in einem: im Typischen. Schon die Alltagssprache verweist darauf, wenn das Kind in kritischer Absicht zu seinen Eltern sagt: „Das ist wieder typisch für euch.“
Was die Portraitmalerei seit der Entdeckung des Individuums in der Renaissance schwierig macht, ist der Anspruch, daß die individuelle Seele leiblich-materiell zum Ausdruck kommen soll. Im Bildnis soll das immaterielle Unsichtbare in Erscheinung treten. Aber was ist nun das Innere, das sich äußert ? Was sich bisher in allen Kunstsparten durchhält, ist der Charakter. Dies reicht von Theophrast bis Canetti. Der Charakter faßt mehrere Eigenschaften unter eine Einheit. Individuelle Merkmale oder Handlungen führen zu einem Allgemeinen, das auf einzelne Personen unter Wegfall oder Hinzukommen von Merkmalen anwendbar ist, ohne daß das Charakteristische selbst verändert wird. Charaktere sind geschichtlich geworden und vergehen, ihre Zahl ist unbegrenzt. Theophrast beschreibt folgende Charaktere wie den Geizigen, den Verleumder, den Feigling, den Eitlen, der Bäurischen. Elias Canetti kennt Charaktere wie den Wortfrühen, den Ohrenzeugen, die Schadhafte, den Tränenwärmer. Der Charakter wird so zur Brücke der Wiedererkennbarkeit oder Selbstähnlichkeit von Bildnis und Abgebildetem.
Doch nicht jeder Charakter will sich auch im Bild wiederfinden. Von daher ist jedes Bildnis Schauplatz von Ent- und Verhüllung: wie präsentiert sich die Figur, und wie will sie repräsentiert sein.

Das Individuelle, das im Bild in Erscheinung tritt, ist somit mehr als etwas Einzelnes. Es ist Resultat von mehreren Elementen wie dem kompositorischen Vermögen, der Erscheinungsweise der Figur, dem Ideal des Portraits, dem geschichtlich-gesellschaftlichen Standort und der Bedeutung, die ein Bildnis haben kann, ganz zu schweigen von den Zwekken und dem Bedarf an Portraits.

Tizians stilistische Entwicklung beeinflußt auch die Gattung Portrait. Im Frühwerk ist er an der Gegenstandsfarbe orientiert, im Spätwerk an der Bildfarbe. Das Portrait ist in die Gesamtentwicklung eingepaßt. Wie die Personen dargestellt werden, ist dem jeweiligen malerischen Stand zu entnehmen, keiner tieferen Kenntnis der menschlichen Natur, dem Blick hinter den Kulissen der Mächtigen.
Die Portraits sind Bilder der Repräsentation, für die Öffentlichkeit gedacht. Darin steckt die Absicht, wie der Portraitierte gesehen werden will. Nicht sein geheimes Wesen, noch eine Dechiffrierung ist zu erwarten.
Tizians Affinität zur gesteigerten Sinnlichkeit in der Behandlung von Gewändern, Schmuck und Stoffen, die Tendenz zur Vereinfachung sowie die Fähigkeit, die Dinge in einer Sphäre der Unbestimmtheit zu belassen, schlagen sich auch in seiner Portraitkunst nieder. Damit eignet sie sich für das Repräsentative. Im Portrait steht nicht nur der Portraitierte im Zentrum. Neben den technischen Mitteln, ist auch zu beachten, inwieweit sich im Portrait die kompositorische Eigenart verwirklicht. Dergestalt daß, was als Besonderheit des portraitierten Individuums erscheint, nichts anderes ist, als die künstlerische Eigenart, die ebenso in den mythologischen oder religiösen Werken wiederkehrt.

Die Frage lautet nicht, was zeigt der Menschenkenner Tizian, sondern, was ergibt sich aus dem repräsentativen Gesehenwerden und Tizians malerischen Strategien.
Das Problem, ob der Dargestellte, wie aus der Fotografie bekannt, getroffen wurde, das heißt, ob sich im Bild etwas versinnlicht hat, das dem Portraitierten entspricht, kann nicht thematisiert werden. Weil etwas fehlt: der Dargestellte selbst. Das Abbild kann nicht mehr mit dem Urbild verglichen werden. Durch die fehlende Vergleichsmöglichkeit fällt das Vergleichsmoment der Wiedererkennens aus. Im Portrait erscheint Individuelles, völlig ungesichert ist jedoch der Kern oder die Schale. Denn der Vergleich mit Portraits anderer Künstler zeigt, es gibt keinen Wesenskern, den die Maler mehr oder weniger umkreisen. Eher erstaunt, wie eine Persönlichkeit so ganz verschieden portraitiert wird.
Einheitspunkt von Tizians Portraitkunst ist das Repräsentative oder die Schauseite. Der Portraitierte erwartet, daß er so gemalt wird, wie er zu seinem Vorteil gesehen werden will. Das Repräsentative ist jedoch nichts Individuelles. Es ist genauso vergänglich und von der jeweiligen Epoche definiert wie die Mode. Die Bekleidung, oft schwarzes Obergewand, weißes Hemd, Pelzbesatz, Barrett, Schmuck, Handschuhe, Bartmode verweisen auf gesellschaftliche Normen. Auch die Haltung, das Sitzen, Stehen, Aufstützen, die Frontansicht, das Dreiviertel- oder Halbprofil, ergibt sich einerseits aus Tizians Dar-stellungsschema, andererseits aus der Machtposition, die der Dargestellte ausfüllt.
Ganzfigurige Portraits kommen nur den Mächtigen zu. Sitzen dürfen nur der Papst und der Kaiser, auch das ist Norm. Deshalb sind die meisten Bilder nur Halbfigurdarstellungen. Der menschliche Körper reicht nur bis zum Rumpf, zumeist

nur bis zu den Lenden. Um diese unnatürliche Beschränkung zu kaschieren, wird eine Brüstung als Blende benützt. Der Portraitierte befindet sich so zwischen Rückwand und Wandblende. Diese kann ins Geschehen eingebaut oder als nicht vorhanden angesehen werden.

Tizian bevorzugt mit Variationen drei Schemata, Dreiviertelprofil mit Linksrichtung, Dreiviertelprofil mit Rechtsrichtung, Frontansicht mit Vorderansicht. Daraus folgen die Variationen wie Vorderansicht mit Blickrichtung nach links oder rechts oder Rechtsausrichtung mit Vorderansicht.
Um nun Klarheit zu gewinnen, mag ein Vergleich Tizians mit Giorgione helfen. Der „Venezianer" von Giorgione (um 1510) und Tizians „Mann mit Handschuh" (1520–1522) seien einander gegenübergestellt. Bei Giorgione ist der Venezianer zwischen Rückwand und Wandblende hineingestellt. Die durchbrochene Rückwand läßt Licht herein, und zugleich ermöglicht sie einen Ausblick auf eine Stadtlandschaft. Den Portraitierten ist so ein erfahrbarer Ort zugewiesen. Die Person ist in einen bestimmten Ort hineingestellt und so steht sie in Wechselwirkung mit ihrer Umgebung. Die Farberscheinung resultiert aus dem Zusammenspiel von Gegenstandsfarbe und dem Licht, das den Raum beleuchtet. Die Figur ist in einem Innenraum und wird als eine, die im Wechsel zur Räumlichkeit steht, gemalt. Genauer, sie wird als aktive vorgestellt. Der Gesichtsausdruck indiziert Entschlossenheit. Fest umschlossen hält die rechte Hand den Griff eines Dolches. Die Hand ruht auf einem Buch. Auch wenn das Buch erst später hinzugefügt wurde, ändert es wenig am Gesamteindruck des Venezianers. Handgriff und Gesichtsausdruck artikulieren feste Entschlossenheit. Dolch und Buch könnten darauf verweisen, daß es

sich um einen Rächer handelt. Die Entschlossenheit zur Tat beschränkt sich nicht auf Gesichtsausdruck und Handgriff. Die Figur ist in den Raum gestellt, als „aufgestellte" Figur reagiert sie auf den Ort. Sie wird aktiv, drängt das Raumhafte zurück. Und durch diese Aktivität, im Wechselspiel mit dem Raum und gegen ihn, präzisiert sie sich zur tatkräftigen Entschlossenheit. Dem raumhaften Verhältnis ist ein zeitliches Moment beigegeben. Es ist der Augenblick des Jetzt. Jetzt, in der punktuellen Gegenwart,fällt die Entscheidung. Die Ruhestellung der Hand könnte so als gegenwärtiger Endpunkt einer vergangenen Handbewegung zur Verdeutlichung des Jetzt gedeutet werden. Der Ruhepunkt definiert sich auf diese Weise zum Endpunkt des Entscheidungsprozesses.

Wie steht es nun mit Tizians „Mann mit Handschuh" – als Meisterwerk gehandelt, gehört es in die Zeit der zweiten Phase, in den Umkreis der „Assunta" und „Pesaro-Madonna" . Zunächst ist der Wegfall eines äußerlichen Rahmens zu konstatieren. Keine Einzwängung zwischen Wand und Brüstung, der junge Mann steht nicht in Wechselwirkung zur bildlichen Räumlichkeit. Kein Wechselspiel von Gegenstandsfarbe und Beleuchtung, beides schrumpft zum einheitlichen Bildlicht zusammen. Das Bildlicht beleuchtet nur partienweise die Gestalt. Die bildliche Raumorganisation schrumpft zur schwarzen Fläche. Der Mann entwickelt sich aus dieser schwarzen Umgebung. Belichtet ist nur das Wichtige, das nun einen Helldunkelkontrast mit der schwarzen Fläche eingeht, das erhöht das Leuchtende der Erscheinung.
Der junge Mann hält sich im Nirgendwo auf. Das, was sich ins Licht stellt, das Gesicht, die Hände, der geöffnete Kragen, gehören nicht nur zur Figur, sie sind zugleich auch bildhafte

Zeichen, die eine Konfiguration bilden. Das Konfigurative formt sich zu einem Dreieck. Das verweist wiederum auf ein Insichkreisen oder Insichstehen. Der junge Mann ist ein selbstbewußter Jüngling, aber im Zwiespalt. Entspannt und locker ist die linke Hand mit dem zerrissenen Handschuh, gespreizt und angespannt ist die rechte Hand. Das bringt das selbstbewußte Insichstehen in Bewegung. Und nun das Entscheidende, der Mann steht im Nirgendwo, ist aus dem Dunklen herausgestellt, aber wohin blickt er ? Er blickt auf etwas außerhalb des Bildes. Dieses Blicken ist ein konkretes Gerichtetsein, das die Haltung auslöst, die er nun einnimmt. Das heißt, der Dargestellte reagiert, auf das, was er erblickt. Es fordert ihn heraus. Der Blick nimmt wahr, und die Figur bringt sich in Stellung, selbstbewußt, zwiespältig.

Das ist das Geheimnis oder das Zentrum von Tizians Portraitkunst: Die Dargestellten agieren nicht, sie reagieren auf etwas. Sie blicken nicht aus sich heraus, sie nehmen etwas wahr. Dieses wahrgenommene Etwas fordert sie heraus. Sie sind gezwungen, sich zu stellen oder aus dem Dunkel herauszutreten. Was sich nun aus dem dunklen Hintergrund herausschält, sind die bedeutenden Verweise, um die Figuren zu konstituieren. Der wahrnehmende Blick der Figuren elektrisiert sie gleichsam. Und alles, was wesentlich ist, um dieser wahrgenommenen Herausforderung gerecht zu werden, wird ins Licht gerückt. Das Portrait hält die Reaktionsweise fest, es ist eine Antwort auf eine Wahrnehmung.
Bei Giorgione ist der Dargestellte aktiv, er agiert, äußert sich. Das Portrait ist so insgesamt eine Äußerungsform einer Aktivität, einer Figur, die sich aufbaut, beeindruckt durch Affektivität, Stimmung, Reflexivität. Sie hat sich gegen die Umgebung

durchzusetzen und die Aktivität als ein Vorher, Jetzt, Nachher ist noch zu bestimmen. Die Aktivität kennt auch ihr Gegenteil, das Passive. Es entsteht, wenn das Wechselsniel von Umgebung und Figur zuungunsten der Figur ausfällt.
Bei Giorgione ist das Portrait ein Akt des Ansprechens, bei Tizian einer des Angesprochenwerdens. Bei Giorgione ist es ein Auffordern, die Figuren wollen durch ihre Aktivität beeindrucken, bei Tizian ist es ein Herausgefordertwerden.
Diese Transformation des Portraits von der aktiven Herausstellung zum Angesprochenwerden ist eine Vereinfachung. Es kann darauf verzichtet werden, der Figur ganzheitlichen Ausdruck zu verleihen, noch bedarf es der inneren Motivation, die die Aktivität erklärt. Bei Tizian treten nur jene Momente in Erscheinung, die die Reaktionsweise artikulieren. Die Individualität des Dargestellten kann dabei in der Hintergrund treten. Das Individuelle kristallisiert sich an der Reaktion.
Werden die Figuren angesprochen, brauchen sie sich nicht herausgefordert zu fühlen. Die Bandbreite reicht übergangslos von höchster Aktivität bis zu unberührbarer Passivität.
Die bildliche Vereinfachung besteht darin, daß nicht zu jeder Figur eine besondere Situation erfunden werden muß. Die Figur ist ortlos, sie entwickelt sich aus der Fläche, und da sie nur reagiert, bleibt sie unbestimmt hinsichtlich ihrer Eigenart.
Die Entwicklung der Figur aus der Fläche ist nicht von Anfang an vorhanden. „Junger Mann mit Mütze und Handschuhen“ (1512–1515) oder der „Ariost“ (1512) sind noch zwischen Wand und Brüstung eingepaßt. Hier bauen sich die Personen auf, suchen zu beeindrucken. Da es junger Männer sind, kann von Charakterisierung keine Rede sein, weil sie noch keinen Charakter haben. Durch koloristische Verschwendung an das Stoffliche wird die Bekleidung wichtiger als der Gesichtsaus-

druck. Gerade bei dem sogenannten Ariost wird der Einfluß von Giorgiones „Venezianer" deutlich. Das Wechselspiel von Figur und Umgebung kehrt wieder. Nur, was Giorgione der Figur an Aktivität gibt, nimmt Tizian zurück. Die Figur blickt heraus, aber der Blick löst keine Körberbewegung aus. Dadurch kann sich das Farbenspiel des Stofflichen entfalten.

Der Figur eine Aktivität bezulegen, versucht Tizian bei dem „Jungen Mann mit Mütze und Handschuhen" . Das Halten der Bekleidungsstücke stabilisiert die Festigkeit des jungen Mannes. Das Portrait stellt die Person in eine Situation hinein, so als wäre das Werk nur ein Ausschnitt. Es ist ein Augenblick festgehalten, der nicht eindeuting festlegt, ob die Person nun gerade kommt, ihre Mütze abnimmt oder sie aufsetzt und gehen will.
Im „ Mann mit schwarzem Barett" (1515–1518) ist die Figur weder in eine Umgebung hineingestellt, noch ist das Portrait ein situativer Ausschnitt. Jedoch der feste Blick, der angespannte Gesichtsausdruck, die Hand, die das Gewand strafft, indizieren schon, daß der Mann auf etwas reagiert, das ihn zu dieser Haltung veranlaßt. Ist nun das Reagieren das Zentrum des Portraits, fällt alles andere ab, die Situation, das Wechselspiel von Figur und Umgebung, das das Bild ergibt. Und vor allem kann darauf verzichtet werden, die Figur als Ganzheit zu entwickeln. Es genügt, jene figurativen Elemente in den Vordergrund zu bringen, die die Reaktionsweise artikulieren. Die Figur aus der Fläche entwickeln und sie als Ausdruck einer Reaktion formulieren, sind die beiden Momente des Portraits seit dem „Jungen Mann mit dem zerrissenen Handschuh" . Die nachfolgenden Werke sind die Probe aufs Exempel. Diese beiden Momente kehren immer als grundlegend wieder. Sie

wiederholen sich auch deshalb, weil Tizian nur so, in Verbindung seiner drei Schemate, die Unmenge an Portraitaufträgen bewältigen kann.

Tizian fängt somit nicht bei jedem Portrait wieder neu an. Er gibt nicht jedem Individuum eine ihm, nur ihm gemäße Bildgestaltung. Die Ausgangssituation ist immer dieselbe. Das Modell ist ein Angesprochener, der reagiert.

Durch die Wiederholung der Grundsituation fallen Ausnahmen wie der „Tommaso Mosti" (um 1526) auf. Aber auch dieses Werk läßt sich mit einem Frühwerk vermitteln, mit „Ariost". Der „Mosti" ist eine verbesserte Variante. Neu ist die Verbindung mit der Fläche, die daraus resultierende Ortlosigkeit, alt ist die Präsentation und der koloristische Aufwand, der dem Stofflichen zukommt. Aber dieser Kolorismus ist jetzt aus der Fläche heraus entwickelt und gleichsam aus einem bräunlichen Farbton, der dem Gesamtbild, über die kontrastiven silbrigen Farbwerte, fast monochromen Ausdruck gibt. Das Portrait als Reaktionsweise kommt auch bei „Laura dei Danti" (um 1523–1525) wieder. Daran ändert die Hinzufügung eines Pagen als Assistenzfigur nichts. Das Angesprochensein löst eine zweideutige Reaktion aus, eine beruhigende und eine tätige – ruhig liegt die linke Hand auf der Schulter des Pagen während die rechte das Gewand rafft.

Das Portrait als Antwort ist Tizians Beitrag zur Portraitmalerei. Diese Eigenart hält sich bis zum Schluß sowohl bei weiblichen also auch bei männlichen Portraits, sei es bei „Mädchen mit Pelz" (um 1535) und „La Bella" (1536), sei es bei „Benedetto Varchi" (um 1540), „Kardinal Pietro Bembo" (um 1540),

„Pietro Aretino" (um 1545), dem „Jungen Engländer" (um 1540–1545), der sich frontal mit vollen Selbstbewußtsein der Herausforderung stellt.
Daneben gibt es selbstverständlich traditionelle Bildnisse mit Landschaft oder Wand als Hintergrund und Brüstung als Vordergrund, dazwischen bauen sich die Figuren auf. Nicht dazu gehört „Jacopo Strada" (1567–1553). Jacopo Strada ist aktiv. Tizian zeigt ihn als begeisterten Sammler. Ebenso sind die Bildnisse des Schwertadels, der sich in Rüstung präsentiert. Für den Maler sind die Bildnisse nicht schwierig. Die Rüstung symbolisiert Kampfbereitschaft, der Gesichtsausdruck Entschlossenheit, die Armstellung Befehlsgewalt. Die Herausforderung liegt in der koloristischen Behandlung des Panzers.

Wie aber treten die Herrschenden in Erscheinung, wie repräsentiert sich der Repräsentant Venedigs, der Doge? Das Bildnis „Doge Andrea Gritti" (1535–1533) ist eine Anwendung von Tizians Errungenschaft. Auch der Doge reagiert. Sein Blick ist ein Wahrnehmen, das dazu führt, daß die Figur wie energetisch aufgeladen erscheint. Die Hand ergreift den Umhang. Das ist der Beginn der Reaktionshandlung. Die Figur ist eine, die sich von der Fläche abhebt, sich dann machtvoll ausdehnt. Der Grün-Gold-Rot-Kontrast von Wandfläche, Umhang und Untergewand fügt sich zur einer differenzierten Einheit. Im Gegensatz zum idealtypischen „Jungen Mann mit zerrissenen Handschuh" wird der Doge als machtvolle leibliche Erscheinung vorgestellt. Das Bildnis drückt so die Wechselwirkung von Herausforderung und mächtiger Präsenz aus, während beim „Jungen Mann mit dem zerrissenen Handschuh" die figurativen Elemente ganz auf das Angesprochensein ausgerichtet sind. Der „Doge Andrea Gritti" stellt selbstbewußtes,

ruhiges Dasein vor, das durch das Angesprochensein in ein bewegtes überführt wird.
Das spätere Bildnis des Dogen Francesco Venier von 1554 bis 1556 nimmt scheinbar diese Errungenschaft zurück. Es ist traditionell gehalten. Ein asketischer Doge im vollen Ornat wird wieder in eine Umgebung hineingestellt. Der Hintergrund gewährt einen Ausblick auf eine brennende Landschaft. Auch hier dominiert das Wechselspiel von renräsentativem Dasein und Herausforderung. Während der Doge Gritti eine heftige Bewegung zeigt, reagiert der Doge Venier beruhigend. Der Blick, die linke Hand, die den goldenen Mantel festhält, indizieren den Beginn der Reaktion, der Gestus der rechten Hand führt nicht die Bewegung nach außen ab,er nimmt sie zurück. Dem sofortigen Reagieren des „Gritti‘ steht des reaktive Abwarten gegenüber. Dieses Beruhigende mag mit der brennenden Landschaft zusanmenhängen. Sie könnte der Auslöser der Reaktionsweise sein. Mit den Momenten der machtvollen Repräsentanz, der Erregtheit und des Abwartens erweitert Tizian seine Bildniskunst. Hinter der traditionellen Erscheinung verbirgt sich ein mehrdeutiges Wechselspiel. Der Doge repräsentiert das Dasein Venedigs, die Handlung sowie das weitsichtige Abwarten.

Die wahren Herrscher reagieren, nicht sie handeln. Deshalb ist nicht zu erwarten, daß ein Papst- oder Kaiserbildnis die Reaktionsweise zur Grundlage hat. Der Papst macht das, was er tun muß, er sitzt, dadurch wird das Symbolische des heiligen Stuhls klar. Der Papst handelt nicht, er verkörpert. Alles ist in dem Bildnis „Paul III" (1543) auf Repräsentation ausgerichtet. Das Sitzen, die Bekleidung, der mächtige Patriarchenbart heben das Momentane auf, geben der Erscheinung

Dauer. Und doch ist Zeitliches zu erkennen. Der Papst reagiert nicht, er blickt.
Der Blick steht in Verbindung zu seinen Händen. Die eine ruht entspannt auf der Armlehne, die andere fährt aus dem Gewand und spreizt sich, als wäre sie eine Kralle. Der Blick, die beiden Hände genügen, um das zeitliche Dasein zu umreißen. Entspanntheit und Zugreifen, kraft des Petrusringes, der am gespreizten Finger prangt, werden vereinigt. Darin verwirklicht sich ein Auf-der-Lauer-Liegen, mit dem Moment der Entspanntheit behaftet. In den späteren Papstbildnissen ab 1545 fällt das Wechselspiel weg. Das aktive Moment ist zugunsten der Entspanntheit verschwunden.

Auch Kaiser dürfen sitzen, allerdings nur wenn es klar ist, daß sie weltliche Herrscher sind. Auf der Höhe seiner Macht und doch ohne Machtinsignien, zeigt sich Karl V. dennoch nicht als Privatmann, eine solche Unterscheidung wäre bürgerlich, er braucht sich nicht mit Kaiserattributen auszustatten. Dies ist der Universalmonarch, es bedarf keiner weiteren Überwältigung. Aber das Bildnis ist nicht für die Untertanen gedacht. Die Bescheidenheit und Rücknahme wird durch das Gottesgnadentum ausgeglichen. Das Gemälde artikuliert das Selbstverständnis gegenüber dem christlichen Gott, dessen folgsamer Diener er ist. Er verwirklicht nur Gottes Absichten. Das Kaiserbildnis ist eine Problemlösung. Wie kann ein Universalmonarch bildlich angemessen dargestellt werden? Sein Portrait muß repräsentativ sein, seiner Einzigartigkeit gerecht werden: Sitzen, wie der Papst, aber im weltlichen Raum. Durch Gottes Gnade berufen, kann sich der Herrscher nicht als Sonne seines Reichs betrachten, vielmehr als sein Werkzeug, doch muß der Abstand zu jenen gewahrt bleiben, die unter

ihm stehen. Karl V. ist ein Diener Gottes, aber ein Herr gegenüber seinen Untertanen. Von daher das Sitzen und die Art der Bekleidung. Die Frage lautet nicht, wer ist Karl von Gent, vielmehr, wer ist Kaiser Karl V.? Als Karl von Gent könnte er, wie die anderen Notablen, als reaktiver-repräsentativer Charakter erscheinen wie der Doge Gritti. Als Kaiser muß er auf der Stufe des Papstes angesiedelt sein, da er sich zu dieser Zeit auf der Höhe seiner Macht befindet, angesichts derer sogar der Papst einige Male einlenken mußte.
Das Kaiserbildnis muß protagonistisch zum Papstportrait sein. Der Papst zeigt durch seine gespreizte Hand, daß auch er weltlich herrschen kann. Der weltliche Herrscher braucht dies nicht zu zeigen, Anspruch auf den geistlichen Bereich wird nicht angemeldet. Der Kaiser ist ganz in die profane Welt gestellt. So gilt für die ganze Figur, was für die papstliche nur teilweise gilt: eine gelassene Entspanntheit. Er ist der unbewegte Beweger, seine Bewegtheit ist eine des entspannten Insichkreisen.
Dem weltlichen unbewegt-bewegten Herrscher wird der Streiter für den rechten Glauben zur Seite gestellt. Er sprengt mit den burgundischen Farben in die Schlacht von Mühlberg, um die protestantischen Kurfüsten zu unterwerfen. Die Ritterrüstung sowie die Lanze, als Anspielung auf den heiligen Speer, mit dem Christi Seite geöffnet wurde, verweisen auf das universalmonarchistische Ziel, das christliche Mittelalter wiederherzustellen (Karl V. vor der Schlacht bei Mühlberg, 1548).
Bei den Herrscherbildnissen stellt sich die Frage, ob in den Bildern Charakterzüge, wie sie überliefert sind, wiedererkennbar sind. So ist von Paul III. tradiert, daß er zögerlich handelte, sich aber dann rasch entschied. Er wollte sich zu nichts

verpflichten. Seine Entscheidungen waren durch Gegensätze geprägt. Die weltgeschichtliche Tat sollte mit dem privaten Zweck, der Erhöhung des Hauses Farnese, im Einklang stehen. Es galt einerseits, den Protestantismus zu bekämpfen, ihn jedoch andererseits politisch zu unterstützen, um die Spanier zu schwächen. Er erkannte die Notwendigkeit einer Kirchenreform, die wiederum eine Schwächung der päpstlichen Macht bedeutete.

Bei Papst Paul III. läßt sich die Gegensätzlichkeit erahnen, bei Kaiser Karl V. gehen Bildnis und Charakterisierung auseinander. In seiner „Spanischen Geschichte" beschreibt ihn Leopold von Ranke wie folgt: „Sein Leben fing spät an, selbständig zu werden, und ging ihm früh dahin.(....) Seine Entwicklung blieb ungewöhnlich zurück.(...) Aber allmählich und nur allzubald entwickelte sich die Trennung zwischen der oberen und der unteren Hälfte des Gesichts.(...) Die untere tritt hervor, der Mund bleibt offen, die Augenlider senken sich.(...) Im 40. Jahr fühlte er seine Kraft schon halb gebrochen. Seitdem griff ihn besonders die Gicht an. Er mußte meist in der Sänfte reisen." (S.78) Seinen Charakter bestimmt Ranke so: „Karl V. ist zweideutig, durch und durch berechnet, habgierig, unversöhnlich, schonungslos und dabei hat er doch eine erhabene Ruhe, ein stolzes die Dinge gehen lassen, Schwung der Gedanken und Seelenstärke" (Ranke, Geschichte im Reformationszeitalter, S. 454).

Negative Züge stellt auch Heinse (Ardinghello, S. 150) heraus: „Dieser Karl der Fünfte, voll Ehrgeiz und kalter List und Schlauheit ohne eigentlichen weitsehenden Verstand, kam zu früh zur Regierung von großen Reichen, um ein Mann von natürlichem Gefühl bleiben zu können. Er ging übrigens noch auf dem Welttheater mit den Menschen um wie hernach in

der Einsamkeit mit seinen Uhren;(....) Unsere Freiheit und die Glückseligkeit von Millionen künftiger Seelen vernichtete er so ohne Gefühl, wie ein Vogelsteller einem Gramsvogel im Garn die Brust eindrückt." Überhaupt gaukeln die Herrscherbildnisse vor, Papst und Kaiser seien autarke Gestalten und nicht lediglich Repräsentanten von Machtstrukturen.

Zwei Selbstbildnisse sind von Tizian überliefert. Beide gehören ins Spätwerk, in die Zeit, in der Tizian nur noch wenige Portraits malt. Er hatte nun alle bedeutenden Männer wie grauen gemalt. Kaiser, Papst, Thronfolger, Dogen, Kardinäle, Herzöge, Adlige und solche, die es sich leisten konnten, sich von ihm portraitieren zu lassen.

Im Greisenalter wendet er sich nun sich selbst zu. Was ist von einem solchen Selbstportrait zu erwarten? Sicher ist, er hat sich nicht sein Leben lang beobachtet, um immer wieder eine Veränderung festzustellen oder sein Leben zu dokumentieren. Auch sieht er sich nicht als Maler. Den Beruf und die Selbstbeobachtung zum Thema zu machen, ist eine bürgerliche Angelegenheit.

Was also legitimiert Tizian, sich selbst in Szene zu setzen? Die bisherigen Portraits hatten repräsentative Funktion, wie will sich der Maler selbst präsentieren?

Er malt sich mit der Kette, die ihn als Ritter des Goldenen Sporns ausweist. Der Ritterschlag durch Karl V. legitimiert ihn, sich so darzustellen. Zu sehen ist also zunächst ein Nobilitierter. Und wenn davon ausgegangen werden kann, daß das Angesprochenwerden als ein Sichstellen nicht für Papst und Kaiser gilt, so ist zu erwarten, daß der gerade Nobilitierte ist ein Angesprochener ist, der darauf reagiert. Seine Haltung ist kein Agieren, sie ist eine Reaktionsweise. Damit gibt er sich

den Rang, der ihm als Ritter zusteht. Aber anscheinend will es im nicht in den Kopf, sich nur als Neuadliger zu portraitieren. Er malt sich im Sitzen, was eigentlich nur Papst oder Kaiser zukommt – adlige Damen, die im Sitzen portaitiert werden, haben einen anderen Stellenwert.
Damit das Sitzen nicht als Zeichen von Herrschaft interpretiert werden kann, fügt er einen Tisch hinzu. Damit ist die Figur in eine Umgebung hineingestellt, der Tisch kann als Variante der Blende oder der Brüstung gedeutet werden. Die situative Ungebung relativiert das herrschaftliche Sitzen. Durch diese Bildstrategie wird das Bildnis zweideutig. Einerseits setzt er seine bereits bekannten Elemente ein, um sich als Adliger zu präsentieren, andererseits meldet er kaschiert Herrschaftliches an. Er als Maler, der mit den größten Männern seiner Zeit verkehrt, ist doch mehr als ein Nobilitierter.
Die Haltung, die er einnimmt, ergibt sich aus dem Angesprochenwerden. Dies wird näher spezifiert. Die Figur reagiert auf das Licht, das ihn beleuchtet. Da Licht eine Besonderheit anzeigt, ist das Herrschaftliche legitimiert. Das Licht, das auf ihn fällt, führt zu einer gefestigten Gespanntheit. Das Sitzen wie das Aufstemmen des linken Arms indizieren eine innere Festigkeit oder versammelte Stärke. Der angestrengte Gesichtsausdruck sowie die auf dem Tisch ruhende, aber angespannte rechte Hand zeigen Spannung an.
Das Selbstbildnis gehört ins Spätwerk, weil sich die Figur aus der Fläche und der Farbe entwickelt. Der braune Farbwert gibt den Gesamteindruck, und je dunkler der Farbton wird, umso deutlicher wird der Einbruch des Lichts. Das legt den Schluß nahe, daß er sich nicht nur als Geadelter repräsentativ ins Bild setzt, sondern sich auch als Berufener oder Auserwählter in Szene setzt.

Auch im letzten Selbstbildnis ist Tizian eine Reagierender. Das Zentrum seiner Portraitkunst verläßt er nicht, nur ist alles auf das Wesentliche zurückgeführt. Das angedeutete Malen weist auf ein Gefesseltsein von einem Objekt. Die Reduktion – kaum hebt sich der Farbwert von der Wand von dem der Kleidung ab, die Halbprofilansicht – führt dazu, daß sich die Aufmerksamkeit auf den Gesichtsausdruck richtet. Noch als Greis ist er ganz von der Außenwelt gefangengenommen.
Mit dem letzten Selbstbildnis artikuliert er noch einmal das Angesprochenwerden und das darauf Reagieren. In den Portraits zeigt er, wie die Menschen reagieren, im letzten Selbstbildnis zeigt er, wie er reagiert, nämlich von der Außenwelt gebannt, die er zugleich abbildet. Er reagiert, ist angesprochen und er ist aktiv, agiert und gibt eine Antwort. Seine Antwort auf das Angesprochenwerden sind seine Werke.
Das vorhergehende Selbstbildnis arbeitet mit einer Zweideutigkeit hinsichtlich des gesellschaftlichen Ranges. Im letzten Bildnis liegt wieder eine Zweideutigkeit vor. Das Gesellschaftliche als Thema ist weggefallen. Das herrschaftliche Moment wird jetzt vermittelt begründet. Mit seinen malerischen Mitteln und seiner spezifischen Portraitkunst legt er frei, wodurch er sich unterscheidet. Er steht nicht nur als Reagierender in der Welt wie der Adlige, der vom Herrscher einen Befehl empfängt. Er ist als Maler auch ein Regent, der souverän über die Dinge in seiner Malerei verfügt.
Mit den Selbstbildnissen überschreitet er nicht seine Portraitkunst. Er versammelt noch einmal die Elemente, die sie auszeichnen. Eine besondere Rolle kommt ihnen, in malerischer Hinsicht, deshalb zu, weil er die Elemente so einsetzen kann, daß er sich als Ausnahme darzustellen vermag.

Ob er sich als Charakter dargestellt, sein Inneres entäußert oder sich naturgetreu abgebildet hat, ist auch hier, ganz einfach, nicht entscheidbar, weil die Grundlage eines Urteils fehlt, nämlich die Wiedererkennbarkeit.
Die Einsicht reicht nur so weit, wie die Analyse der Bilder reicht. Sie erklärt die Grundlage, die Elemente, Momente, Themen und Motive, ihr Zusammenwirken. Welchen Eindruck oder welche Empfindungen ein Bild auslöst, ist eine ganz andere Frage. Die Meinung, Tizian habe sich in den Selbstbildnissen gut getroffen oder sein Innerstes offenbart, ist eine Frage des Eindrucks und keine Einsicht.

Weltgeschichtliche Momente

Mythologische, religiöse Werke sowie Bildnisse umreißen das Gesantwerk. Wie steht es um historische Bilder oder wie geht Historisches in den Werken ein?
Es gibt kaum unmittelbare historische Gemälde, wenigstens gibt es sie nicht als eigene Gattung. Im Votivbild des Pesaro und in der Pesaro-Madonna werden geschichtliche Ereignisse zitiert. Der Kampf gegen die Türken ist die Legitimation der Pesaro-Familie, direkten Kontakt zum Göttlichen zu haben. Erst spät gibt es historische Bilder, aber nur zwei. Zum einen ist es die „Allegorie von Lepanto“ (1573–1575), die sich auf die Schlacht von Lepanto von 1571 bezieht. Die Konzeption scheint von Alonso Sanchez Coello zu stammen. Das Bild ist zweigeteilt. Im Hintergrund spielt sich eine Seeschlacht ab, im Vordergrund, eine Terrasse mit Säulengang, befindet sich ein gebundener, entwaffneter Osmane. Im Mittelgrund hält Philipp II. seinen Sohn Ferdinand einem vom Himmel stürzenden Engel entgegen, der, ausgerüstet mit einer Siegespalme, den Sieg überbringt. Zum anderen ist es „Spanien eilt der Religion zu Hilfe“ von 1572 bis 1575. Dies ist auch eine Anspielung auf die Schlacht von Lepanto. Während in der Allegorie nur der Sieg herausgestellt wird, ist hier der Sieg interpretiert.
Das Christentum wird durch Spanien in Obhut genommen. Darin zeigt sich Spaniens Anspruch auf Weltherrschaft innerhalb der christlichen Sphäre. Nicht der Papst, Frankreich oder das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, sondern nur Spanien kann das Christentum beschützen.
Historisches geht also als Allegorie in die Kunst ein. Der größte christliche Sieg über die Türken seit 300 Jahren ist der

Anlaß für eine schwache Allegorie, die auch noch parteiisch ist. Denn es waren nicht nur die Spanier, die die türkische Armada besiegen. Anscheinend ist dieser Sieg eine Opfer des Altersskeptizismus. Das Triumphgeschrei scheint der Maler nicht mehr in eine repräsentative Verherrlichung transformieren zu können.
Die Bildnisse der Herrscher, des Schwertadels und der Nobilitierten artikulieren das Selbstverständnis ihrer Epoche. In den religiösen Werken formuliert sich die universalmonarchistische Ideologie. Die mythologischen Bilder sind gleichsam das Ventil. Sie bilden das Auffangbecken von Wunscherfüllungen, bis die Gegenreformation greift. Dann wird ihnen Gift eingespritzt, würde Nietzsche vielleicht dazu sagen. Die sinnliche Wunscherfüllung kann sich nur noch unter dem Aspekt des Verwerflichen zeigen. Die Mythologie wird mehr und mehr zum Spielfeld der Sittlichkeit, die sich von der Differenz von Herrschaft und Knechtschaft, von Oben und Unten ableitet. Den Hörigen zur Warnung, den Herren zur Bestätigung.
Das Politische Tizians besteht darin, sich ganz auf die Seite der Universalmonarchie zu stellen. Es wäre Ketzerei gewesen, ein freies Individuum ins Bild zu bannen oder eine mythologische Szene ohne Abwertung des Sinnlichen zu malen.
Und doch gibt es Reflexe auf die Epoche. Zeitgeschichtliches verkapselt sich in den Naturschilderungen. Von der Verklärung der Landschaft als Arkadien geht es kontinuierlich bergab. Sie verliert nicht ihren idealen Charakter, sie verändert ihren Charakter. Weil Tizian mit Stereotypen arbeitet, läßt sich dies leicht einsehen. Von der Landschaft mit Bäumen, Feldern, Gehöften à la Arkadien nehmen die religiösen Naturbilder den Weg in Richtung Nachtlandschaft, wobei das Ziel darin zu sehen ist, Landschaftliches überhaupt auszuschalten. Wenn

sie nicht von der Nacht eingehüllt wird, ist sie in den fernen Hintergrund gedrängt, oder die ganze Umgebung wird durch Wolken vernebelt. Die beste Lösung ist, die Menschengruppe so anzuordnen, daß jedweder landschaftlicher Ausblick verhindert wird.
Auch bei den mythologischen Landschaften setzt eine Verdüsterung ein. Dabei werden zwei Naturwelten sichtbar. Die eine ist die Welt des Natur-Mythos, zunächst als arkadische Lebensspenderin, in der „Flora" personifiziert und dann als gesetzhafte Notwendigkeit.
Der „Raub der Europa" (1559–1562) und die „Hl. Margarethe" (1565) zeigen dagegen eine ganz andere Landschaft. Sie ist aufs Elementare reduziert: Wasser, Luft, Erde. Sie ist unwirtlich, dem Menschen feindlich. Etwas braut sich zusammen. Die Landschaft verkörpert weder ein stilles Dasein noch ist sie mythisch. Natur zeigt sich als etwas Mächtiges, das die Menschen bedroht. Etwas unbeherrschbar Gewalttätiges kommt darin zum Vorschein, das durch keine Mythologie erklärt werden kann. Die dämonische Naturgewalt kommt nicht von unten, die Erde öffnet sich nicht. Die Katastrophe kommt aus der Ferne, steht am Horizont. Diese Naturgewaltdarstellungen folgen auf die mythologischen Naturbildern wie „Diana und Aktaion" oder „Diana und Kallisto", aber sie sind nicht mit ihnen zu vermitteln.

Diese Darstellungen der Natur als etwas elementar Mächtiges sind eine Reaktion auf den allgemeinen Niedergang, der sich seit 1556 ankündigt. 1557 wurde von Philipp II. der Staatsbankrott erklärt, und der Krieg im Mittelmeerraum geht weiter: „Überall setzt sich ein mächtiger Drang zum Frieden durch: überall außer im Mittelmeer. Dort herrscht

weiterhin Krieg in einem Wechsel von heftigen Schlachten und überlangen Pausen, in seinen Motiven und Vorgängen schwer zu durchschauen. Die wirtschaftliche Rezession von 1559 bis 1575 kann nicht allein daran schuld sein.“ (Braudel, Das Mittelmeer, Bd. III, S. l00). Die türkische Vorherrschaft im Mittelmeer erreicht ihren Höhepunkt von 1559 bis 1565. Allerdings kommt „das Auftauchen der türkischen Armada vor Malta im Mai 1565 wie ein Sturm über Europa“ (Bd. III, S. 161). Und zwischen den beiden Mühlsteinen befindet sich Venedig, an der Seite Spaniens und doch der Türkengefahr ausgeliefert. Wirtschaftlicher Niedergang, der Zerfall der Universalmonarchie, der Aufstieg des ketzerischen Protestantismus und der türkische Sturm überm Mittelmeer können nicht ohne Einfluß auf den Ritter vom goldenen Sporn bleiben. Wohl kann angenommen werden, daß die Verdüsterung im Spätwerk auch auf die weltgeschichtliche Situation zurückzuführen ist. Und hinsichtlich der Naturdarstellung in den Rettungsbildern ist anzunehmen, daß sich darin die türkische Bedrohung artikuliert. Die weltgeschichtliche Macht verwandelt sich in eine der Natur.
Angesichts der langanhaltenden Niedergangszeit ist es einsichtig, wenn es Tizian dann, anläßlich der Schlacht von Lepanto, nicht gelingen will, den Sieg der Heiligen Liga in einem Triumphbild, unabhängig seines hohen Alters, verwirklichen zu können.

Renaissance und Gegenreformation

Venedig ist kein Zentrum der Renaissance – Jacob Burckhardt spricht von einer Verzögerung. Tizian ist ein Repräsentant dieser Verzögerung. Es erhebt sich damit nicht die Frage: Wie steht der Maler zur Renaissance? vielmehr: Hat die Renaissance noch Bedeutung für Tizian? Diese Stellung zur Renaissance muß noch differenziert werden. Zum einen: Was ist die Renaissance für Tizian? Zum anderen: Was verwirklicht sich durch Tizian?

Unausrottbares Erbe der Renaissance ist die Bearbeitung der Mythologie, die auch unter der Gegenreformation bestehen bleibt. Diese Selbstverständlichkeit bedarf der Spezifikation. Denn selbstverständlich ist auch, daß antike Götter und mythologische Geschehnisse auftauchen. Jedoch das Spezifische daran ist, daß die Antike mit Arkadien gleichbedeutend ist. Arkadien ist der antike Schauplatz und Tizians Wiedergeburt des Alten besteht darin, dieses Arkadien als gegenwärtige Wunschlandschaft zu verwirklichen. Damit ist keine Verherrlichung des einfachen Landlebens gemeint, also eine menschliche Daseinsweise, vielmehr ist Arkadien die Wirklichkeit der Natur.

Tizian findet so einen Zugang zur Natur über das antike Arkadien. Dies hat Folgen, sowohl für die Landschaftsmalerei als auch für die religiösen Darstellungen. Die Landschaften sind ruhige wohlgeratene und fruchtbare Seinszustände. Sie evozieren ein heiteres unbeschwertes Dasein voll „luxe, calme et volupté“ (Baudelaire). Die Folgen für die religiöse Malerei bestehen in der Interpretation des christlichen Geschehens,

wie der Himmelfahrt Mariae, als eines natürlichen Ereignisses. Durch die Vernatürlichung wird das göttliche Geschehen auf die Erde geholt. Das Sakrale wird profaniert, aber ohne daß das Christliche als mythisches Geschehnis umgedeutet würde. Insgesamt verdankt Tizian der Renaissance die Entdeckung des sinnlich-natürlichen Bereichs. Die Renaissance entdeckte die Welt, Tizian feiert sie in ihrem sinnlichen Glanz.
Was aber verwirklicht sich an Renaissance durch Tizian? Es ist auch hier die Mythologie, wie bei allen anderen. Aber die Besonderheit besteht in der Ineinssetzung von Natur und Mythos. Natur drückt sich im Mythos aus, und der Mythos bringt die Natur zum Sprechen. Natur erscheint nicht direkt durch Landschaftsdarstellungen. Die Naturlandschaft heißt Arkadien. Aber im Mythos tritt das Innere der Natur zutage. Auch wenn die Gegenreformation die Renaissance auslöscht, so bleibt diese Korrelation von Natur und Mythos erhalten. Selbst als die Mythologie dazu dient, gegenreformatorische Sittlichkeit und Obrigkeitsdenken zu illustrieren, die Identität Natur-Mythos zerbricht nicht. Im Gegenteil, wie bei der „Schindung des Marsyas" zu sehen ist: das Herrschaftsdenken gewinnt durch die Ineinssetzung von Natur und Mythos an Evidenz, so als würde sich ein allgemeingültiges Gesetz durchsetzen. Die universalmonarchistischen Vorstellungen erheben durch die Transformation ins Mythologische den Anspruch, der geschichtlichen Notwendigkeit, die sich als Heilsgeschichte versteht, zu entsprechen.

Die Renaissance entdeckte das Individuum. Auch hier ist Tizian ein Erbe der Renaissance. Seine Bildnisse radikalisieren die Portraitmalerei. Das Individuum entfaltet sich frei auf der Malfläche, obwohl Venedig nicht das Individuum, vielmehr

den Familienverband als bildwürdig empfindet. Das Individuum kann sich frei entfalten, aber mit einer Einschränkung: es versteht sich nicht als frei, sondern als Reagierender auf einen Zusammenhang. Jedoch, das Individuum als solches tritt in Erscheinung. Und dies hat gattungsübergreifende Folgen. Der Sinn für das Einzelne wird geschärft. Das Einzelne tritt aus dem Zusammenhang hervor . Seine Bedeutung ist an Tizians Methode der additiven Synthese abzulesen. Ohne sein Potential könnte sich kein Zusammenhang additiv ausbilden. Die Idee des Individuums ist so tief in das künstlerische Bewußtsein gedrungen, daß sie sich in eine bildliche Formkraft verwandeln ließ.
Die Hinwendung zum Einzelnen als etwas Eigenständigem führte in der Kunstgeschichte zur Ausbildung von Bildgattunqen wie Portrait, Stilleben oder Landschaftsmalerei. Tizian partizipiert an dieser Kunstgeschichte als Gattungsgeschichte. Aber er treibt die Individualisierung nicht weiter. Es fehlen reine Stilleben und Landschaftsbilder. Es sind Gattungsvermischungen vorhanden. Diese ergeben sich aus der mehrfachen Verwertung von Figuren und Konstellationen. Die Gattungsgrenzen sind zwischen Portrait, Mythologie und Religion sind inhaltlicher Natur.

Tizians Vorstellung des Individuellen ist zweideutig. Das Einzelne ist gleichsam teilautonom. Es ist frei, so wie sich der Portraitierte vor dem Maler als Gegenüber aufbaut, aber das Individuelle ist zugleich immer Glied einer Kette, Moment eines Zusammenhangs oder Mitglied einer Familie.
Diese Zweideutigkeit, die sich formal als Gattungsvermischung zeigt, hat aber zum Ergebnis, daß das Plastische – wiederum ein Moment der Renaissance-Rezeption – Eingang

in die Malerei findet. Sie konkurriert nicht mit der Gattung Plastik, sie rezipiert sie. Viele Figuren, vor allem die antiken Göttinnen, sind malerisch umgesetzte Skulpturen. Aber selbst sie, die als Göttinnen sich aufrich-ten und frei stehen, verlieren in der Malerei ihren autonomen Status und werden in einen Zusammenhang gestellt. Die „Flora', die „Danae", die „Venus im Spiegel" sind von der Skulptur her konzipiert und so eine Huldigung der Antike. Diese wandert gleichsam als Gattung. in die Malerei ein. Das Plastische legitimiert auf diese Weise die freizügige Sinnlichkeit. Interessanter ist, es wird eine geschichtliche Dimen-sion offenkundig: die Antike wird darin als plastisches Zeitalter bestimmt, während jetzt das Zeitalter der Malerei beginnt. Was einst die Plastik, ist nun die Malerei.

Die Gegenreformation vollstreckt das Ende der Renaissance. Als geschichtliches Datum ließe sich der „sacco di Roma" von 1527 angeben. Die Renaissance-Päpste können sich nicht mehr aus der spanischen Umklammerung Karls V. befreien. Damit wird die Gegenreformation unter spanischen Einfluß zu einer Fortsetzung der Reconquista, der Vertreibung der Mauren aus Spanien. Ihr Mittel zu Durchsetzung ist die Inquisition, die 1481 in Spanien erneuert wird. Am 21. Juli 1542 wurde die Inquisition als Instrument der Gegenreformation eingesetzt. Dies obliegt den Dominikanern.
Die Jesuiten sind die Verbreiter der gegenreformatorischen Propaganda. Sie setzen sich bereits 1542 in Venedig fest und finden vor allem beim Adel Anklang. Furcht und Schrecken verbreiten sich. Denn die Inquisition macht nicht vor Stand und Namen halt. Es genügt bereits der Verdacht der Glaubensabweichung, um in die Fänge der Inquisition zu geraten. Die Ketzerverfolgung wurde auch in Venedig ausgeübt. Es

brannten keine Scheiterhaufen, die Ketzer wurden nicht geröstet. Sie wurden mit zwei Barken auf das Meer geschickt. „Man legte ein Brett zwischen die Barken und setzte die Verurteilten darauf; im gleichen Augenblick fuhren die Ruderer auseinander: das Brett stürzte in die Flut", so Ranke in seiner Geschichte der Päpste (S. 149).
Es ist nicht verwunderlich, daß der Dogen- und Hofmaler Tizian im Dienst der Gegenreformation steht. Die gegenreformatorische Programmatik schlägt spätestens seit 1550 durch. Tizians farbenprächtige Sinnlichkeit ist dafür besonders geeignet. Denn der Gläubige soll nicht überzeugt, vielmehr emotional beeindruckt werden. Beispielhaft für diese Seelenmassage steht, nach Ranke (S. 158), der Begründer des Jesuitenordens, Ignatius von Loyola: „Die Sehnsucht der Seele wird nur durch die eigene innere Anschauung erfüllt." Das Zauberwort heißt hierfür Vergegenwärtigung: „der religiösen Phantasie, frei von den Banden des Wortes, wird der größte Spielraum gelassen; man vermeint die Kleidungsstücke, die Fußstapfen der heiligen Personen zu berühren, zu küssen. In dieser Exaltation der Einbildungskraft, in dem Gefühl wie groß die Glückseligkeit einer Seele sei, die mit göttlichen Gnaden und Tugenden erfüllt worden, kehrt man zur Betrachtung der eigenen Zustände zurück".
Die Aufgabe der Malerei ist somit klar: die religiöse Phantasie zu unterstützen. Ihre Mittel ebenso: durch Vergegenwärtigung und Be- schwörung des Affektiven.
Die Funktion der Malerei hat sich nun radikal gewandelt. Einst ging es um die Wiedergeburt der Antike, die Aktualisierung einer Vergangenheit, mit der sich die Auftraggeber identifizierten. Nun unter dem kirchlich-weltlichen Fundamentalismus, der mit Furcht und Schrecken das Land überzieht, erhält

die Malerei den Auftrag, die gegenreformatorische Ideologie durchzusetzen. Und Tizian führt dies pflichtgemäß aus, als sei er darauf vereidigt. Die Gegenreformation fällt mit seinem Alterstil zusammen. Was somit als Altensweisheit, als Wegfall des Unwesentlichen und als Blick auf die letzten Dingen gepriesen wurde, ist die genaue Verwirklichung der katholischen Dogmatik. Die geheime Botschaft der Bilder ist in Wirklichkeit der Konzilbeschluß von Trient. Tizians ausgereifte Meisterschaft, die sich im Altersstil verwirklicht, kommt nun gänzlich dem Fundamentalismus zugute. Keine Widerhaken sind in den Werken eingebaut, die vielleicht auf den kirchlich-weltlichen Terrorismus verweisen oder gar Glaubenszweifel anmelden könnten.

Tizian ist ein Vertreter affirmativer Kultur. Der schöne Schein, den er mit seiner Malerei produziert, dient totalitärer Herrschaft. Das Martyrium des hl. Laurentius überzeugt durch die Gelungenheit des Werks und evoziert beim Betrachter, wie schön es ist, für seinen Glauben zu sterben. Das Werk verweist nicht auf den Unsinn, daß ein Glauben solcher Opfer bedarf. Tizian stellt seine Malerei dem Fundamentalismus zur Verfügung. Und sie leistet gerade das, was von ihr erwartet wird: Vergegenwärtigung und irrationale affektive Wirkung. Das gesteigerte Sakrallicht, der mächtige Christus, vor dem sogar seine Mutter kniet. Der Theaterdonner mit dem Göttliches ins Irdische einbricht, der feuchte Augenaufschlag der büßenden Magdalena, die Asketen, die sich wahrscheinlich nur von Insekten ernähren; all dies beflügelt die religiöse Phantasie, wie es Ignatius von Loyola fordert. Die Malerei vergegenwärtigt Handlungen und Menschen, die dem Gläubigen unerreichbar bleiben, auß er ist ein armer Schlucker, der nichts zu beißen

hat, aber der gehört nicht zu Tizians Publikum. Also, der Christ kann sich, trotz des unendlichen Abstands, mit der mächtigen Religion identifizieren; die Herrschenden, die zugleich die Auftraggeber sind, finden sich bestätigt. Wie Karl V. in der „Gloria", sind sie ganz nahe bei Gott. Sie kämpfen und stehen für den rechtmäßigen Glauben ein wie einst die Märtyrer.

Im Renaissance-Zeitalter gewann die Malerei relative Freiheit von der Religion. Sie konnte neue Bereiche für sich erobern, Teil der Entdeckung der Welt sein oder, wie es Leonardo da Vinci formuliert, Nachahmung der Natur.
Im Zeitalter der Gegenreformation wird die Malerei wieder an die Kette gelegt. Da es sich um einen kirchlich-weltlichen Fundamentalismus handelt, dergestalt, daß der Kaiser ein größerer Glaubenseiferer als der Papst ist, hat die Malerei keinen Spielraum.
Als Progandamittel wieder installiert, greift sie auf die Elemente zurück, die vor der Renaissance virulent waren, als es noch keinen Riß zwischen Malerei und Religion gab.
Gegenreformatorische Malerei ist auch Restauration. Exemplarisch stehen dafür die Dank- und Stifterbilder. Die Botschaft ist eindeutig: die Herrschaften stehen in persönlichem Kontakt mit den Heiligen. Sie gleichen den Häuptlingen mancher primitiver Stämme, auch von ihnen geht heiliger Odem aus.
Der affirmative Charakter der Malerei ist den Inquisitoren anscheinend selbstverständlich. Denn es werden nur Bücher auf den Index gesetzt. Es finden Bücherverbrennungen, aber keine Bilderverbrennungen statt, wie es im Protestantismus geschieht. Die malerische Aufgabe der Vergegenwärtigung und der gemütsbezogenen Übersteigerung führt zur Über-

frachtung des Bildlichen. Darin liegt der Ursprung des Barocken. Es genügt nicht, einen Heiligen als lebendiges Wesen darzustellen, sondern er muß in seiner Außerordentlichkeit erscheinen. Außerste Intensitätsgrade in der Farbe, äußerster Ausdruck in der Innigkeit, das Mächtige und das Überirdische können nicht genug durch Lichtregie und formale Gestaltung das Erstaunen des Betrachters wecken. Die Überfrachtung kommt aus der Furcht vor der Leere.
Die Bildfläche muß ausgefüllt sein. Ist das Thema nicht von selbst bildfüllend, muß Staffage her; hier noch ein Märtyrer, da noch eine Wolke von Cherubinen und Serephinen. Damit auch jedem klar ist, daß sich im Bild etwas Wunderbares ereignet, werden ergriffene Betrachter dazugemalt, damit an ihnen noch einmal das Außerordentliche verdeutlicht werden kann. Das Wunderbare im Anblick des Göttlichen und das Schreckliche im Anblick des Leidens der Märtyrer werden zum ekstatischen Ereignis.

Die gegenreformatorische Themen ergeben sich fast von selbst. Zum einen sind es jene Herrschaftsbilder, die dem Herrschenden zeigen, wie er der wunderbaren Himmelsmacht teilhaftig wird, so zu sehen bei „Doge Antonio Grimani kniet vor dem Glauben“. Zum anderen sind es jene Begebenheiten in der Bibel, die den unmittelbaren Einbruch des Göttlichen ins Irdische beschreiben. Das sind Verkündigung Mariae, Taufe Christi, Christus am Ölberg, Pfingsten oder Himmelfahrt Mariae. Zum dritten sind es die Märtyrerdarstellungen. Den Märtyrern wird die Haut abgezogen, sie werden von Pfeilen durchbohrt oder, eine besondere malerische Herausforderung, sie kommen durch Feuer um, aber fern, ganz oben, öffnet sich der Himmel, Göttliches bricht ein. Und oft ist nicht

klar, woher die ekstatische Erregung des Gefolterten herrührt: weil sich der Himmel öffnet oder wegen der unerträglichen Leiden.

Diese Themen gehen mit den Ergebnissen des Konzils von Trient konform. Sie zielen auf die Legitimität von Kirche und Staat. Die Herrscher oder die Obrigkeit ist von Gott eingesetzt. Sie sind der Gnade Gottes teilhaftig geworden und rechtfertigen dies durch gute Werke. Die Geschichte ist eine Heilsgeschichte. Die Kirche ist von Gott eingesetzt und der Heilige Geist wohnt dieser Kirche inne.
Die Präsenz des Göttlichen in der Geschichte sowie die göttliche Legitimierung von Kirche und Staat sind die Eckpunkte. Die Malerei rüttelt nicht daran.
Jedoch, es ist nicht das Studium der Konzilbeschlüße erforderlich, um nun den bildlichen Kontext zu entschlüsseln. Der Kontext liegt offen zutage und führt sogar weiter, was die Entzifferung vermeintlich kryptischer Werke betrifft. Es ist die Paulinische Theologie, die zur Darstellung kommt. Gottes Gnadenwahl, das Wirken des Göttlichen in der Geschichte, die Anerkennung der Obrigkeit als von Gott eingesetzt, ist bei Paulus zu finden.
Paulus‘ Opfertodlehre macht auch die Christusinterpretationen verständlich. Nicht der Jesus der Bergpredigt, nicht der Erlöser steht im Vordergrund. Christus ist das Opfer, das die Schuld auf sich nimmt. Er ist der Passive, an dem sich dann, durch die Auferstehung, die Schuldbegleichung vollzieht. Die Auferstehung ist die göttliche Anerkennung der Schuldbegleichung. Diese Opfertodlehre ist der Kontext von Tizians Christusdarstellungen. Sein späte „Pietà“ ist nicht Ausdruck des Glaubenszweifel angesichts des toten Christus, sie ist

paulinisch inspiriert. Denn Paulus sagt, daß im toten Christus, das Bild der Auferstehung enthalten sei. Genauer, Christus wird erst durch den Kreuzestod zu Gottes Sohn. Durch die Tatsache, daß Gott Jesus vom Tod erlöst, wird er erst Gott.
Wenn Tizian Jesus als passive Figur auftreten läßt, aber einen mächtigen göttlichen Christus als Erlöser malt, ist dies ganz im Paulinischen Sinne.

Gegenreformatorische Elemente beschränken sich nicht auf die religiösen Gemälde. Die Mythologien werden zum Spielfeld. Sie werden abgewertet, wie es bei der „Danae" zu erkennen ist. Dann umgewertet, liefern sie Anschauungsmaterial für tugendhaftes Verhalten und lehren, wie es einem ergeht, der sich anmaßt, aufzubegehren.
Die Gegenreformation ist totalitär, sie ergreift Venedig und seine Maler mit Haut und Haar. Aber damit sie sich in der Weise bei den Herrschenden durchsetzen kann, muß noch etwas hinzukommen. Wie es, nach Max Weber, zwischen protestantischer Ethik und dem Kapitalismus eine Verbindung gibt, so muß die gegenreformatorische Ideologie dem herrschenden Selbstverständnis entgegengekommen sein. Denn die Gegenreformation wendet sich gegen Veränderung, sie ist sogar für die Wiederherrstellung des Vergangenen.

Das ist im Interesse Venedigs, das auch schon bessere Tage gesehen hat. Die Paulinische Opfertodlehre, von Gott, der seinen Sohn opfert, damit die Schuld beglichen wird, ist für einen Handelskapitalisten, der durch Kauf und Verkauf Gewinn oder Verlust macht, durchaus einleuchtend. Auch er hat es mit Schulden und Schuldbegleichung zu tun. Vor allem ist dies ein göttlicher Prozeß von Gott und Sohn, zu dem er nichts beitragen muß. Es genügt, das zu tun, was ihm die Obrigkeit vorgibt.

Auch der jederzeit mögliche göttliche Einbruch ins irdische Dasein ist dem melancholischen Venezianer als mythische Rettung in der Not durchaus vertraut. Der sorgenvolle Blick aufs Meer, in der Hoffnung, daß seine Ware nicht gekapert wurde. Wenn das Schiff ausbleibt, so liegt der Gedanke an göttliche Fügung nahe, daß es doch noch möglich sei, daß das Schiff ankommt. Die Widrigkeiten und das unkalkulierbare Risiko des Handels legen den tröstlichen Gedanken der Rettung in höchster Not sowie, daß alles doch gut werde, nahe.
Ökonomischer Niedergang, permanente Türkengefahr, Hungersnöte und Epidemien unterstützen die Gegenreformation, weil diese Sicherheit und Beständigkeit verspricht.
Und wenn die universalmonarchistische Karte nicht sticht, so bleibt noch immer das mögliche göttliche Eingreifen in den geschichtlichen Gang

Bildkonzepte

Die religiösen, mythologischen Inhalte suchen nicht ihre je einzelne Bildform. Ihnen stehen allgemeine Organisationsformen zur Verfügung, die für das einzelne Thema variiert werden. Bei Durchsicht des Gesamtwerks lassen sich Bildtypen erkennen, auf die Tizian zurückgreift. Dabei ist eine Entwicklung festzustellen, wobei innerhalb derselben immer wieder frührere Konzepte aktiviert werden.

Der Ursprung des Bildes ist die Fläche, nicht der geordnete Raum als Bühne, in der dann die Figuren hineingestellt sind. Der erste frühe Bildtypus, im Pesaro-Votivbild zu erkennen, ist einfachster Art. Die Fläche wird in Vordergrund und Hintergrund aufgespalten. Der Hintergrund gewährt einen fensterartigen Ausblick. Der Vordergrund besteht aus einer Links-Rechts-Beziehung von Figuren. Der Hintergrund bildet, trotz des Fensterdurchbruchs, einen wandartigen Abschluß. Auf diese Weise bleibt der Flächencharakter erhalten. Es gibt keine Erstreckung in die Tiefe. Da die Figuren meist im Profil gehalten sind, besitzen somit ebenso Flächencharakter.

Der zweite Bildtypus, zu sehen am hl. Markus mit vier Märtyrer, bricht die Fläche nicht auf. Eine Wand bildet wieder den Hintergrund. Die horizontale Beziehung in Vordergrund wird durch eine Figurenstaffelung erweitert. Dadurch gewinnt die Fläche an Raumtiefe. Die Räumlichkeit, entsteht aus dem Nacheinander der Figuren, nicht aus einer Verwandlung der Fläche in einen Bühnenraum. Räumliches bildet sich über die

Art der Konfiguration der Teile, nicht über die umgreifende Fläche. Es ergibt sich aus der Verknüpfung auf der Fläche, nicht durch sie.

Der dritte Typus, an der Pesaro-Madonna festzustellen, zeigt die Organisation der Fläche als Raum. Dies geschieht mit Hilfe einer Diagonalisierung. Sie gibt der Fläche Tiefenwirkung. Durch die diagonale Achsenlegung ergibt sich eine Vermittlung von Oben und Unten, von Hinten und Vorne. Die Flächenstaffelung des zweiten Typus, die Rechts-Links-Beziehung des ersten werden damit in eine Raumstaffelung überführt. Die Figuren sind an der Tiefenschräge ausgerichtet. Nicht die Figuren vereinigen sich zu einer Raumkonstellation, sie sind in eine Raumordnung eingepaßt. Nach waagrechter Flächenstaffelung und diagonaler Raumorganisation folgt nun die senkrechte Zuordnung. Die Assunta steht für den vierten Bildtypus. Durch die Einführung einer Mittelsenkrechten wird das Bildliche wieder als Flächenausdruck behandelt. Die Vertikale führt eine Aufteilung in Zonen mit sich. Diese werden durch die Senkrechte in wechselseitigen Bezug gesetzt.

Diese Aufteilung in eine obere und eine untere Zone wird nun als Sphärendifferenz interpretiert, dies ist der fünfte Typus, der besonders im Zeichen der Gegenreformation fruchtbar wird. Denn die obere Zone ist die sakrale Sphäre, während das Profane in der unteren seinen Platz hat. Göttliches strömt herab, beleuchtet Irdisches. Daraus resultiert die Wechselbeziehung von Oben und Unten. Das Untere sehnt sich nach Oben, das sakrale Oben läßt sich herab.

In der „Grablegung“ von 1559 oder der „Dornenkrönung“ von 1546 erscheint der sechste Typus. Die Flächenaufteilung in Zonen ist aufgegeben. Die Fläche ist einfacher Malgrund. Allein die Figuren gehen zu einer Konstellation zusammen. Das figurative Zueinander ohne Berücksichtigung der Fläche steht im Zentrum.

Der siebte Typus, wie es bei der „Pietà“ des Spätwerks zu sehen, ist eine geometrische Flächenordnung, auf ein Mindestmaß zurückgedrängt. Die Hauptfigur befindet sich in der Bildmitte. Die Nebenfiguren sind diagonal zum Zentrum angeordnet. Die Ordnungselemente sind kaum bemerkbar. Es ist als wäre keine kompositionelle Anlage vorhanden.

Gegenüber den religiösen Gemälden weisen die mythologischen andere Organisationsfornen auf. Die Inhalte verändern somit auch den Formtypus. Damit bleibt auch, bis in die Formgestaltung hinein, der Unterschied von religiösen und mythologischen Gemälden erhalten.
Auch in den mythologischen Gemälden bildet die Fläche den Ausgangspunkt. Auf diese Weise ist der erste Typus eine horizontale Flächenstaffelung. Ein Horizontalstreifen nach dem anderen wird zusammengefügt. Daraus ergibt sich die Bildeinheitlichkeit. Entscheidend ist das Horizontale. Sollte eine Diagonale als Verknüpfungsmoment eingebaut sein, so weicht sie nur unwesentlich von der horizontalen Bewegungsrichtung ab.
Der zweite Typus ist die Aufteilung der Fläche in zwei Zonen, aber nicht als Oben und Unten, vielmehr als Vorder- und Hintergrund. Dabei können diese kontrastiv zueinander stehen.
Der dritte Typus folgt aus dem zweiten. Die Fläche weist weitere Unterteilungen auf. Es sind nun simultane Handlungen möglich, die entweder aufeinander bezogen oder beziehungslos sein können.
Der vierte Typus hebt die klare Trennung auf. Es gibt zwar verschiedene Handlungsbereiche, jedoch sind sie unter eine Einheitlichkeit gebracht. Dieser Typus ist der der verschwimmenden Zonen, wie es beim „Raub der Europa“ zu erkennen ist.
Der fünfte Typus vernachlässigt die Flächenvorgabe. Das Bild ergibt sich aus der Komposition der Figuren, zu sehen ist dies bei ganz verschiedenen Gemälden wie „Diana und Aktaion“ und der „Schindung des Marsyas“.
Der sechste Typus knüpft in seiner Einfachheit wieder an den ersten Typus an. Er definiert sich durch eine Flächenstaffelung mit Verknüpfungsmomenten.

Hinsichtlich der Portraitmalerei sind drei Typen herauszustellen. Bei dieser Typisierung ist nicht die Haltung, die Vorderansicht, die Rechts- oder Linksdrehung von Bedeutung, sondern das Verhältnis von Figur und Fläche.
Der erste Typus zeigt sich in der Darstellung der Figur als Mittelgrund, zwischen Vordergrund als Brüstung und Hintergrund als Wand. Dieser traditionelle Typus wird bis 1515 verwendet. Ab 1515 dominiert der zweite Typus. Die Figur entwickelt sich aus der Fläche, sie tritt gleichsam aus der Fläche heraus.
Der dritte Typus, der hauptsächlich seit 1535 Verwendung findet, artikuliert sich darin, daß die Figur in eine Umgebung oder einen Raum gestellt wird.

Diese Typen ergeben sich aus der Formanlage des Bildlichen. Sie sind nicht klar voneinander ahzusetzen. Es gibt Mischformen. Auch treten sie nicht ausschließlich zu einer bestimmten Zeit auf, sie erlangen nur eine gewisse Dominanz hinsichtlich der verschiedenen Formgestalten.
Es liegt eine Entwicklung in Phasen vor, aber keine Höherentwicklung von einen niederen zu einem höheren Typus. Rückgriffe auf frühere Formen in späteren Zeiten wie frühe Vorgriffe auf Späteres bestimmen das Gesamtwerk, die Typenliste trägt zu diesem Sachverhalt nichts bei. In der heterogenen Abfolge der Gemälde sind die Typen Orientierungspunkte.
Die Typen abstrahieren vom einzelnen Gemälde, suchen an ihm das Allgemeine, das sich im Einzelnen verwirklicht. Als formale Verallgemeinerung sind die Typen aber nicht die letzte Instanz, aber sie führen ins Zentrum des Malerischen. Aus der Perspektive der Typisierung erweist sich, daß die religiösen von den mythologischen Bildern klar getrennt sind. In den mythologischen Werken ist die Bildanlage horizontal gestaffelt. Die daraus resultierende Hintergrundbewegung führt zu keiner Ausbildung einer abgesondert oberen Zone, die im Gegensatz zur unteren Zone steht. Das Untere und Obere gehören zusammen. In den religiösen Gemälden herrscht Vertikalität, die zu einer qualitativen Trennung von Oben und Unten als Sphärendifferenz führt. Die horizontale Staffelung in den Mythologien reicht gerade für eine Differenzierung in Vorder- und Hintergrund oder in mehrere Zonen, aber alles verbleibt innerhalb einer Welt. Die vertikale Ausrichtung in den christlichen Werken eignet sich dafür, den Hintergrund als sakrales oberes Dasein zu qualifizieren. Vorder- und Hintergrund verändern sich durch die Vertikalität in ein Unten-Oben-Verhältnis, das wiederum als Gegensatz von

zwei verschiedenen Welten, der profanen und der sakralen, interpretiert wird.
Eine Annäherung zwischen religiösen und mythologischen Werken wird dann vollzogen, wenn sich das christliche Thema ohne sakrales Erlösungslicht entfaltet, wie bei der „Grablegung" und der „Pietà". Das hat aber Folgen für den religiösen Gehalt, nicht für den mythologischen Bereich. Das göttliche Geschehen wird als irdisch-menschliches Ereignis vorgestellt. Mythologisches und Religiöses haben im irdisch-menschlichen Dasein ihre Gemeinsamkeit, nicht aber in der Verwechslung, dergestalt, daß das Mythologische als prächristlich und die Religion als geoffenbarte Mythologie gedeutet werden.
Was im Zeitalter der Inquisition eine Unmöglichkeit darstellt, nämlich die Vermischung von Mythologie und christlichem Glauben, diese Unmöglichkeit reicht somit tief bis in die formale Bildanlage.

Mit Hilfe der Typisierung gelingt somit Gattungsgrenzen zwischen den verschiedenen Werken zu ziehen sowie eine Brücke von einzelnen Werk zum geschichtlichen Zusammenhang zu schlagen. In der typischen formalen Bildanlage repräsentieren sich weitgeschichtliche Tatsachen.
Die Typisierung führt in allgemeine Zusammenhänge, jedoch auch zur Herstellung des Bildlichen. Zwei Arten der Bildherstellung sind zu beobachten. Die erste gilt hauptsächlich für die frühe und mittlere Periode, die zweite für die späte des Gesamtwerks.
Der Maler behandelt den Malgrund als homogene Fläche. Der Flächencharakter geht nie verloren. Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind keine räumliche Qualitäten, vielmehr Flächenelemente, die einen räumlichen Eindruck hervorrufen

können. Die Fläche wird aufgeteilt dann werden die Teile gleichsam aneinandergefügt. Das Bild baut sich aus Teilen zusammen. Das Bildliche ist Ergebnis einer additiven Synthese. Die endgültige Bildgestalt formt sich aus der Reihung von einzelnen Teilen, Flächenstreifen oder Figuren. Additiv entsteht auch eine Bewegungsrichtung oder das Zu- und Gegeneinander von Teilen oder Gruppen.
Das additive Zusammenfügen ermöglicht, daß Figuren, Anordnungen oder Muster von einem Bild auf das andere übertragen werden können. Konfigurationen, Teilhandlungen können in einer neuen Umgebung eingesetzt werden. Das Einzelne oder Teile werden nicht bereits im endgültigen Bildzusammenhang gesehen. Die Bildvorstellung hat nicht die Gesamtwirkung im Blick, sie ist Resultat eines Zusammenbaus von einzelnen Elementen, Teilhandlungen oder Zonen. Das heißt, Bedeutungen, Wechselwirkung, qualitative Unterschiede, spezifische Raumeindrücke sind nicht Ausgangspunkt, vielmehr Ergebnis des additiven Zusammensteckens, von daher nicht vom Anfang her determiniert.

Tizian bleibt bei der additiven Synthese nicht stehen. Denn problematisch hierbei ist die Bildeinheit oder der übergreifender Zusammenhang. Die Tatsache, daß Dinge und Figuren zusammengestellt werden, bedeutet nicht, daß sie notwendigerweise auch miteinander reagieren und sich damit eine einigende Einheit herauskristallisiert. Die additive Synthese rechnet damit, daß sich aus der Zusammenstellung eine Bezogenheit im Sinne eines Zusammenwirkens aller Teile einstellt. Aber dies ist bedauerlicherweise nicht immer der Fall. Der Unbestimmtheitscharakter vieler Gemälde ist der Beweis für das fehlende Zusammenwirken.

Dem wirkt Tizian entgegen, wenn er die additive Synthese zu einer additiven Ausdifferenzierung erweitert, wie es vor allem im Spätwerk geschieht.
Die Fläche ist weiterhin Ausgangspunkt, aber sie wird als Ganzes behandelt. Sie trägt den Zusammenhang, ist Einheit des Einzelnen. Damit ist das Einzelnes weiterhin addiertes Einzelnes und zugleich mit allen anderen verknüpft. Die verschiedenen Werte sind nicht mehr isoliert, sie sind von einer Einheit getragen und somit differenzierte Momente dieser Bildganzheit. Dieses Zusammengehören erreicht er durch die Farbgebung. Ein einheitlicher Farbton oder eine Verwendung von nur nachbarlichen Buntwerten mit geringem Einsatz von Kontrastwerten bringt die Dinge in ein Verwandtschaftsverhältnis. Die einzelnen Teile werden als zusammengehörig gesehen. Und es erhalten gerade jene Werke eine besondere Bedeutung, in denen sich eine Spannung zwischen den Momenten aufbaut, die nicht zusammengehören.
Die Methode der additiven Synthese führt zu einen Verlust der Bildganzheit, die die additive Ausdifferenzierung nur korrigien kann. Denn ihr gelingt nur eine Vereinheitlichung, keine organische Ganzheit. Selbst in einem einheitlichen Bildraum pocht das Einzelne auf seine Eigenheit. Das Mißlingen einer Bildganzheit hat die Stärkung des Einzelnen zur Folge. Die additive Synthese erweist sich als z'veideutig. Einerseits celinot es ihr nicht eine einigende Bildqanzheit herzustel-len, aber andererseits, dies ist das progressive Moment, wird dem Einzelnen zugetraut, konstruktives Element des Bildliches zu sein. Das Gewicht verschiebt sich von der Bildganzheit zugunsten des Einzelnen. Das Einzelne war bisher nur Erscheinungspartikel des Ganzen, im Einzelnen bildete sich das Ganze ab, und wenn es als etwas Selbständiges zur Darstellung

kommt, so als Schmuck oder als Nebensächlichkeit. Wenn sich aber keine Ganzheit einstellt, so kann das Einzelne auch nicht Träger des Ganzen sein. Das Einzelne selbst gerät so in den Blick.
Dieses Bewußtsein von dem Eigenwert des Einzelnen ist die Voraussetzung der additiven Synthese. Was mißlingt ist die Zusannenfügung des Einzelnen zu einer übergeordneten Ganzheit. Das Einzelne einmal als Eigenwert erkannt, läßt sich nicht mehr zu einem bloßen Mittel degradieren. Dieser Sinn für den Eigenwert des Einzelnen ist nicht nur für die additive Synthese fruchtbar. Er zeigt sich in der Portraitmalerei. Nicht nur, daß Bildnisse einen breiten Raum einnehmen, vielmehr, daß der Portraitierte ohne Umgebung ohne Wand und Brüstung zur Darstellung kommt. Er steht zwar in einem Zusammenhang, das zeigt sich, indem er als Reagierender gemalt wird, aber er kann sich innerhalb dieses Rahmens als Einzelner entfalten. Und es genügt auch hier, daß er nicht in seiner Ganzheit vorgestellt wird. Es genügt, wenn Einzelnes besonders betont wird.
Die Bedeutung des Einzelnen zuungunsten der Bildganzheit zeigt sich aber auch in der Aufwertung des Ausschnitts. Der Ausschnitt wird als bildwürdig empfunden. Er ist nicht mehr Teil eines Aufbaus oder einer Gesamtheit. Der Ausschnitt hat die Funktion eines selbständigen Bildes. Dies verdankt er nicht der Gattung Portrait, sondern dem Eigenwert des Einzelnen.
Allerdings, dies ist an der Methode der additiven Synthese abzulesen, erhält das Einzelne einen Eigenwert zugesprochen, ist es das Einzelne innerhalb eines Zusammenhangs. Es ist mehr als Nichts, aber weniger als etwas Individuelles, das sich frei entfalten kann oder die Kraft besitzt, Zentrum eines Zusammenhangs zu sein. Der Status des Einzelwerts läßt

sich gleichsam so beschreiben: das Einzelne ist relativ frei im Zusammenhang, aber nicht frei vom Zusammenhang. Jedoch diese relative Freiheit genügt, um das Einzelne als Element der additiven Synthese einzusetzen.

Die additive Synthese löst die bisherige Kompositionsmethode ab. Denn ein Bild komponieren heißt, Organisation von Elementen zu einem einheitlichen Formausdruck, der als Ganzheit erfahrbar ist. Das heißt Verwandlung dieser Elemente in Momente dieser Ganzheit, so daß an diesen Momenten potentiell das Ganze sichtbar wird. Alles ist am Ganzen ausgerichtet. Das zeigt sich darin, daß die Teile so aufeinander bezogen sind, daß sich ein Zusammenstimmen einstellt.
Eine Bildganzheit ist das Eine, das in sich unterschieden ist. Ein solch harmonisches Gebilde wird als schön empfunden. Nun stellt sich bei Tizian dieses in sich unterschiedene Eine nicht ein, weil das Einzelne nicht mehr Abbild dieses Ganzen ist. Die Konsequenz ist, nicht mehr zu komponieren, in dem Sinne, daß das sich eine Ganzheit bildlich verwirklicht.
Aber Tizian ist kein Revolutionär der Malerei . Seine Methode ist die Reduktion der Komposition. Die additive Synthese setzt die Errungenschaften der Komposition voraus. Sie ist eine Vereinfachung, die darauf baut, daß sich die Elemente von Zauberhand zu einer ganzheitlichen Komposition oder zu einem einheitlichen Einen verwandeln.
Die additive Synthese rechnet mit den verwandelnden Vermögen des Bildlichen. Aber das Nebeneinandersetzen von Elementen führt eben nicht von selbst zu einer Verknüpfung, gar zu einer Wechselwirkung; die Reihung von Flächenstreifen führt nicht automatisch zu einem Raumeindruck.

Die Formkräfte des Bildlichen sind oft zu wenig ausgeprägt, um das leisten zu können, was der Maler von ihnen erwartet. Und dies ist wiederum der Grund, warum viele Werke in ihrem Gehalt unbestimmt bleiben. Aber was sind die Formkräfte des Bildlichen, die Tizian vernachlässigt?

Die bildkonstitutiven Formkräfte sind kunstgeschichtliche Errungenschaften. Das Aufmalen von Figuren und Dinge auf einer Fläche sind noch lange kein Bild. Auch solche Schilderungen, wie sie von Kinderbüchern bekannt sind, daß es genüge, um ein Leben in der Stadt darzustellen, eine Baustelle, ein Hochhaus, ein Einkaufszentrum, Autos und Straßenbahnen zu zeichnen. Ein Bild entsteht dann, wenn die einzelnen Dinge, Gegenstände, Menschen und Tätigkeiten so aufeinander bezogen werden, daß der Eindruck von Stadtlebencharakter entsteht.
Dagegen, ein Bild kristallisiert sich dann, wenn sich ein wechselseitiger Bezug der Elemente einstellt. Auf diese Weise bildet sich etwas, das nicht den Elementen selbst zugehört. Dies ist der Gehalt oder der Überschuß als Resultat des bildlichen Zusammenhangs von Elementen und ihrer Wechselbeziehungen. So überzieht der Begründer des Bildes, Giotto, die Fläche mit einem metrischen Netz. Nähe und Ferne der Personen zueinander sind der erste Schritt, eine Beziehung zu den Figuren herzustellen. Das mathematisch ausgerichtete Flächennetz ordnet die Wichtigkeit der Personen und die Bezugsverhältnisse. Das Ordnungsnetz gehört zur formalen Seite der Bildganzheit.

Die geordnete Fläche wird immer mehr zu einem Ordnungsraum ausgebaut. Die Fläche wird zur Bühne, was erscheint gleicht einem Theaterstück. Der Ordnungsraum verwandelt sich in einen Beziehungsraum. Die mannigfaltigen Beziehungen der Elemente produzieren nun jenen Überschuß, der als Gehalt zu bestimmen ist.
Das Bild kommt somit nicht ohne indexikalische Zeichen oder Hinweise aus, die die Art und Weise der Bezüge regeln. Übergreifende Zusammenhänge wie sie eine metrische Ordnung oder ein geometrisch geordneter Raum produziert, werden nun von Tizian immer mehr abgebaut. Ebenso sind die dinglichen und menschlichen Beziehungszeichen wie Ähnlichkeit, Wiederholung, Verteilung, Verdichtung und Geste, Blick oder Hin- und Abwendung ohne größere Bedeutung. Fehlen diese Bezugskräfte formaler oder inhaltlicher Art, fällt es schwer, einen bildlichen Gesamtzusammenhang zu erkennen.

Die additive Synthese geht davon aus, daß sich die einzelnen Elementen selbständig assoziieren. Damit bricht sie mit der bisherigen Bildtradition. Der Abbau der Komposition erbringt eine Akzentuierung des Einzelnen. Gegenüber den ordnenden Formbeziehungen tritt die Farbgebung in den Vordergrund.
Die Farbe soll nun das Zusammenwirken regulieren. Und in der Tat, durch Farbwiederholung und Kontrastsetzung ergibt sich eine Gesamtwirkung. Im Spätwerk geschieht dies durch einen einheitlichen Farbton. Innerhalb der tradierten Kompositionsmethode ist die Farbe Gegenstandsfarbe. Bildliche Beziehung stiftet sie durch Wiederholung, Abweichung und Kontrast. Die Wiederholung verdeutlicht das Zusammengehören, die Abweichung das Verwandte, der Kontrast das Gegeneinander.

Tizian geht darüber hinaus. Er steigert nicht nur die Intensität der Buntwerte, er behandelt Farbe auch als Bildfarbe. Sie erfüllt doppelte Funktion, sie ist Gegenstandsfarbe und Bildfarbe. Die Gegenstandsfarhe bestimmt die Erscheinungsweise der Dinge, Menschen, Tiere, während die Bildfarbe eine strukturierende Funktion übernimmt. Im Laufe der Entwicklung tritt die Gegenstandsfarbe zugunsten der Bildfarbe zurück. Die Bildfarbe scheint eine Qualität der Fläche zu sein. Was sich als Gegenstandsfarbe abhebt, ist noch von der Bildfarbe durchtränkt. Die Herstellung der Bildeinheit durch Farbgebung ist dadurch vollendet.

Tintoretto

Entwicklung

Jacopo Robusti, genannt Tintoretto wird 1518/19 in Venedig geboren und stirbt dort 1594. Man unterscheidet vier Phasen in seinem Gesamtwerk. Die Lernphase reicht bis 1550, danach beginnt die Periode des schönen Stils, die bis 1570 reicht. Seine wichtigsten Werke malt er zwischen 1570 und 1580. Die Gemälde nach 1980 sind seinem Altarstil zuzuordnen.
Tintoretto ist der Maler Venedigs. Er beginnt seine Laufbahn, als Tizians Spätstil einsetzt. Die Renaissance ist Vergangenheit, die Gegenreformation hat sich durchgesetzt, und die weltgeschichtlichen Ambitionen lassen sich nur an der Seite der Großmächte verwirklichen oder besser nicht verwirklichen. Venedig bleibt am Leben, weil es zwischen den Großmächten Spanien, Frankreich und dem Osmanischen Reich laviert. Spaniens Gunst hat Genua errungen, hier sitzen die neuen Finanzkapitalisten. Sie erringen eine solche Macht, daß sich in Spanien kein entsprechender Stand, eine Handelskaste, entwickelt.

Tintoretto beginnt nicht als Miniaturmaler, er tastet sich nicht von kleinen zum großen Format wie jeder Grol3meister ihm raten würde. Er fängt nicht mit Einzelnem an, mit der Fläche oder mit einer Figur. Die Fläche ist von Anfang an Raumausdehnung. Diese wird mit bewegten Figuren und Gruppen erfüllt.
Das Gemälde „Paulus‘ Bekehrung“ von 1545 zeigt nichts von Tintorettos Fähigkeiten. Zu sehen ist der tastende Versuch, den Raum zu ordnen, was mißlingt. Weder stellt sich Einheit

durch Farbe, noch durch formale Elemente ein. Interessant ist nur die Art des Lernens. Der Künstler lernt durch Kopieren der alten Meister, wie die Uccelloähnlichen Pferde beweisen. Was die Alten hervorbrachten, wird nun von Jüngeren angenommen und zu neuen Bildern verschmolzen. Einen Fortschritt stellt „Markus befreit einen Sklaven" von 1548 dar. Die Raumanlage wird durch architektonische Elemente strukturiert, von einer Menschengruppe ausgefüllt, und das Hauptereignis wird in der Mitte plaziert. Die waagrechte Bewegung wird durch eine senkrechte Gegegenbewegung, durch den herabschwebenden Markus, ausgeglichen; die Farbverteilung stabilisiert die Raumanlage. Eine Variation dieser Bildkonzeption ist „Markus rettet einen Sarazenen beim Schiffbruch" von 1562. Nur wurde hier der feste architektonische Grund gegen das bewegte Meer eingetauscht.

Nachdem der Flächenraum, das Architektonische, die elementaren Kräfte erobert und einigermaßen beherrscht werden, kommt es zu einer Vereinfachung oder Abklärung. Die Raumausgedehntheit wird als Fläche behandelt, wie es bei „Gott erschafft die Tiere" (1550–1553) zu erkennen ist. Damit greift Tintoretto Tizians frühe Bildkonzeption auf. Ausgangspunkt ist die Fläche, additiv durch Streifen in die Tiefe erweitert. Auch die Bewegungsrichtung ist einfacher Natur, es ist eine waagrechte Bewegung, die sich parallel zur additiven Anstückelung verhält.
Nun fehlt nur noch ein Sektor, der nackte, menschliche Leib. Dies ist bei „Adam und Eva" (1550–1553) der Fall. Den nackten Leib gibt Tintoretto in zwei Ansichten, von vorn und von hinten. Damit wird er auch dem skulpturalen Anspruch gerecht, daß eine Plastik aus zwei Teilen zu bestehen habe,

nämlich aus einer Vorder- und einer Rückenansicht. Eine ideale Aktdarstellung wird bei „Vulkan überrascht Venus und Mars" (1553) oder bei „Susanna und die drei Alten" (1555/56) geboten. Die Venus wird rein ins helle Licht gestellt, bei Susanna richtet sich das Interesse auf die Modellierung des Leibes, auf das Licht-Schatten-Spiel.
Tintoretto hat sich so ein künstlerisches Arsenal geschaffen: Flächenbehandlung, Fläche als Raumausgedehntheit, der menschliche Akt, die Menschengruppe, die Bewegung.
Von seiner Entwicklung her ist es eine von Komplizierten zum Einfachen oder von der Raumbeherrschung zur Flächenhehandlung. Es ist Tintorettos Weg zu Tizian.

In die zweite Periode von 1560 bis 1570 fallen folgende Werke: „Hochzeit von Kana (1561), „ Der Doge Priuli empfängt von der Gerechtigkeit Schwert und Waage" (1565), die Gemälde der „Markuslegende" (1562–1566), die „Kreuzigung" (1565), „Christus vor Pilatus" (1566/67), die „Kreuztragung" (1566/67), das „Abendmahl" von San Trovaso (1566).
Die „Hochzeit von Kana" zeichnet sich durch die asymmetrische Raumanlage aus. Eine riesiger Saal wird zentralperspektivisch organisiert, aber die raumfüllende Handlung folgt nicht der formalen Ordnung. Sie ist auf die Seite gerückt. Daraus resultiert ein Wechselspiel von inhaltlich bezogenem Geschehen und formaler Ordnung. Der formale Blick sucht das Zentrum, um von daher sofort auch das inhaltlich Zentrale zu erkennen, das sich jedoch nur aus dem Geschehnis ableitet. Inmitten der Hochzeitstafel geschieht ein Wunder. Der Initiator des Wunders ist kein Handelnder, das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein vollzieht sich durch Anwesenheit, nicht durch kausales Veranlassen. Tintoretto

stellt hier seine Raumbeherrschung wie die Bewältigung einer Menschengruppe vor und geht zugleich einen Schritt weiter. Er stellt auf den ersten Blick ein harmonisches und proportioniertes Geschehen dar. Bei genauerer Betrachtung wird die Verschiebung erkennbar, der harmonische Eindruck geht verloren. Es setzt eine Irritation ein, die das Wechselspiel in Gang bringt. Die formale Disharmonie hat für die Bedeutungsebene Folgen. Wenn Christus nicht mehr im Zentrum steht, die wohlgeordnete Raumanlage nicht mehr auf ihn verweist oder von ihm ausgeht, so verweist dies auf eine andere heilsgeschichtliche Seite. Heilsgeschichte und Geschichtsprozeß sind nicht mehr identisch. Vielmehr taucht innerhalb der Menschheitsgeschichte irgendwann einer auf und bringt das Heil. Aber er ist nicht der Heilsbringer, sondern durch ihn manifestiert sich das Heil. Christus ist gleichsam eine dezentrale verschwindende Größe, die Heilsgeschichte ein unmerkliches Geschehen.

Ganz dem Flächendenken verhaftet ist das Dogenbild. Die Figuren Gerechtigkeit, Frieden, hl. Markus, Doge bilden innerhalb des oktogonalen Formats ein Dreieck. Der formale Bezug hat in der konzentrischen Bewegung seine Entsprechung. Die Einfachheit der Anordnung und die des Geschehens, der Übergabe von Waage und Schwert, veranschaulichen die Grundlagen einer Republik. Das Ziel ist der Friede, der durch die Durchführung von Gerechtigkeit garantiert ist. Trotz der Anwesenheit des Stadtheiligen mit Glorienschein, ist dies ein säkulares Bild. Venedig legitimiert sich nicht durch göttliche Gnade, wie die Universalmonarchie, sondern als Rechtsstaat.

Die Bilder der Markuslegende und die der Passion sind wohl die gewichtigen Werke dieser Periode.
Die „Auffindung des Markusleichnams“ zeigt nicht nicht nur die Herausnahme des Leichnams aus einem Wandgrab, es soll auch die Wunder des Markus darstellen, so eine Totenerweckung, eine Blindenheilung und eine Teufelsaustreibung. Dies bestimmt den Vordergrund. Die Wirkung des Bildes verdankt sich der Raumbildung. Der Innenraum ist ausgedehnt, zentralperspektivisch organisiert. Dieser Raumkörper wird nicht mit Figuren und Gruppen ausgefüllt, er bildet ein Gegenstück zur Handlung. Ein rückwärtiges Feuer gibt ihm einen düsteren Ausdruck. Seine braungraue Farbe integriert auch die Gegenstandsfarben der Gruppe. Die klare Raumarchitektur und die Düsternis ergeben den bildbestimmenden Eindruck.
Eine Variation ist die „Bergung des Markusleichnams“. Laut Legende sollte der Leichnam verbrannt werden, aber durch einen Gewittereinbruch wurde dies verhindert. Die Matrosen nützen diese Gunst der Stunde und entführen so den Leichnam. Dies ist das Thema des Bildes. Im Hintergrund ist der Scheiterhaufen zu sehen. Die Einwohner rennen weg, im Vordergrund bergen die Christen, mit dem Stifter der Bilder, Tomaso Rangone, den toten Markus.
Wieder ist hier eine zentralperspektivische Raumausgedehntheit vorhanden. Statt nun eine Situation höchster Dramatik zu inszenieren, wird sie entdramatisiert. Zwar bricht das Gewitter los, rennen die Menschen, scheut das Kamel, ist der Platz bereits vom Wasser überschwemmt, können die Christen den Leichnam kaum wegtragen, aber die Raumausdehnung entspannt das Dramatische. Das Dominante des Bildes ist im Raumcharakter zu erkennen. Der öffentliche Platz verwandelt sich zu einem Innenraum durch die Farbgebung. Die weiß-

grauen Fassaden, die hellbraunen Wände, die hellrosa und weißen Fliesen sind in ihrer Getrübtheit aufeinander abgestimmt. Der erdfarbene Himmel und der Platz bilden eine Einheit, produzieren den Eindruck des Fahlen. Der öffentliche Platz, die Gewölbekammer sind nicht mehr passiver Schauplatz, sondern gleichsam Mitspieler. Der Raum ist nicht mehr nur Formanlage oder bloße Bühne, er wird zum Moment des Geschehens. Tintoretto benützt nun die Raumgestaltung zur Herstellung von Atmosphäre.
Der Raum als aktiver Mitspieler ist bei „Markus rettet einen Sarazenen“ zu erkennen. Das Schiff versinkt, auch das Rettungsboot ist dem peitschenden Meer machtlos ausgeliefert, Wasser dringt ein, Menschen klammern sich fest, und inmitten des Überlebenskampfs erhellt sich der Himmel, Markus schwebt herab, um den Sarazenen zu erretten. Allerdings spielt hier die Naturgewalt nicht diese eigenständige Rolle wie bei den anderen Markusbildern. Sie ist nur Anlaß. Die Handlung zentriert sich um die Rettung. Das Meer ist eine graue kochende Masse, dagegen hebt sich das buntfarbige Wunder ab. Der moraltheologische Leitsatz, wer in tiefster Not an Wunder glaubt, wird auch errettet, würgt scheinbar eine weitere Ausgestaltung der sonst passiven Schauplätze ab, während umgekehrt die Dürftigkeit einer Handlung das passive Umfeld aktiviert und es in etwas Qualitatives verwandelt.

Sind die Bilder der Markuslegende, insbesondere das der Markusbergung, durch die Aktivierung des Raumes bemerkenswert, so wird das Riesenformat der „Kreuzigung“ wieder mit Menschengruppen aufgefüllt. Die Raummagie verschwindet. Das Breitformat erfordert eine horizontale Ausrichtung. Das Geschehen beschränkt sich auf Vorder- und Mittelgrund. Der Raumbehälter schrumpft jedoch nicht zu einer planparallelen Flächenaufteilung, eine mit der Spitze in den Vordergrund reichende Dreiecksform bildet das Räumliche, und um diese sind verschiedene Gruppen versammelt.
Die horizontale Anlage des Breitformats determiniert die dreieckförmige Form. Diese führt in die vordergründige Spitze. Dort befindet sich das Hauptgeschehen, die Kreuzigung Christi mit den unter dem Kreuz Trauerernden. Auch hier geht Tintoretto über die zentralperspektivischorientierte Erwartung hinaus. Die zentalperspektivische Bedeutung besteht in der äquivalenten Vermittlung der Vordergrundsmitte mit dem Hintergrundsfluchtpunkt. Nun fällt bei Tintoretto der Fluchtpunkt mit der Vordergrundsmitte zusammen. Durch dieses formale Verdichtung kann nun, das Geschehen um dieses Zentrum lose, also dezentral, gruppiert werden. Da die Bedeutung des Kreuzigungsakts nun formal abgesichert ist, kann Profanes thematisch werden. Die Hinrichtungsstätte eines Gottes hat nichts Göttliches. Sie verwandelt sich in einen Jahrmarkt des Todes. Noch andere werden gekreuzigt, das eine Kreuz wird gerade aufgerichtet, der andere wird noch ans Kreuz geschlagen, es wird gehämmert und gebudelt, von Schaulustigen und dem Militär betrachtet.
Auch hier, wie bei der „Hochzeit zu Kana“, vollzieht sich Heilsgeschichtliches nebenher. Die Kreuzigung ist ein alltägliches Geschäft, und Tintoretto erzählt wie es damals war. Er erfaßt das Leben Christi aus der Perspektive der Lebenswelt. Er entwirft ein Panaroma, wie es damals gewesen sein könnte. Selbst die Kreuzigung Christi würde nicht weiter auffallen, wäre sie nicht durch die formale Anlage und die Glorie abgehoben. Der Betrachter verhält sich wie der Schaulustige, er sieht sich um, verweilt hier und da, bemerkt dabei nicht,

daß er an einem heilsgeschichtlichen Ereignis teilnimmt. Der Schauplatz ist braunerdig gehalten, getrübte Rottöne und getrübte Weißtöne bestimmen die Gegenstands- und Lokalfarben. Die bildnerische Einheitlichkeit ergibt sich aus der Braunausrichtung.
Zum Kreuzigungspanorama gehören „Christus vor Pilatus“ und „Kreuztragung“. Der Anspannung folgt die Entspannung. Das Pilatus-Bild ist von der Architektur beherrscht. Man befindet sich im Vorhof des Palasts, in dem eine Menge Volks versammelt ist, um den Richterspruch zu erwarten. Das Bild ist nicht dramatisch. Der weiß gekleidete Christus steht vor Pilatus, und Pilatus wäscht seine Hände, als symbolische Handlung seiner Unschuld. Es ist ein Moment des Innehaltens oder der kurzen Stille. Diese ist jedoch vom Wasserguß unterbrochen. Was geschieht ist, daß das Wasser sich aus dem Krug ergießt.
Mit der „Kreuztragung“ erobert sich Tintoretto die Vertikale. Bei dem Pilatus-Bild handelt sich um ein ausgewogenes vertikal-horizontales Verhältnis, durch Menschenmenge und Architektur bedingt. Der Trampelpfad des Kalvarienbergs mit Spitzkehre bestimmt die Bildorganisation. Der Zick-Zack-Weg ist einer von unten nach oben. Es gelingt eine vertikale Ausrichtung, ohne daß das dadurch entstehende Unten-Oben-Verhältnis gegensätzlich ist. Die Verurteilten quälen sich den Berg hinauf. Angeführt wird die Parade von der Christus-Gruppe. Entscheidend ist hier wieder der Erzählcharakter. Dieser Kreuzweg ist ein lebensweltlicher Vorgang, den, neben vielen, auch Christus geht.
In diesen Bildern aus der Leidensgeschichte erweist sich der Maler als Erzähler. Das Dramatische der Verdichtung ist weggenommen. Bei der „Kreuzigung‘ durch das epische Moment,

bei „Christus vor Pilatus“ durch des Innehalten inmitten des Dramatischen. In der „Kreuztragung“ durch die Alltäglichkeit des Vorgangs. Die Momente der Verdichtung, die zur Natur von Bildlichkeit gehört, sind Momente des Epischen. Die Sphäre des Christus-Epos ist die Lebenswelt und für den Unwissenden etwas Alltägliches. Nur für den Gläubigen hat dieser Mensch einen Glorienschein. Es gibt kein Wechselspiel von sakraler und profaner Sphäre, der Himmel reißt nicht auf. Die Geschichte Christi ist eine Episode von damals.
Lebensweltlich ist auch das „Letzte Abendmahl“ (1566). Es ist, als sei Christus mit seinen Aposteln in eine Spelunke geraten, obwohl dies der Säulengang im Hintergrund dementiert. Die Apostel verhalten sich auch nicht gerade gesittet, sie sind in heller Aufruhr. Wild gestikulierend und entrüstet reagieren sie auf Christi Vorwurf des Verrats. Der Maler nimmt dem Abendmahl jede sakrale Aura. Dadurch wird aber die grundsätzliche Problematik der Abendmahlsmalerei deutlich. Mit dem Vorwurf des Verrats wirft Christus gleichsam einen Stein ins Wasser, der nun Kreise bildet. Gesetzt ist durch Christus eine Ursache, die bei den Jüngern eine Wirkung hervorruft. Nun bilden die Jünger eine einheitliche Gruppe, und doch soll die Reaktionsweise individuell zum Ausdruck kommen. Jeder soll anders reagieren und doch nicht so unterschieden, daß die Gruppe aufgesprengt würde. Es darf nicht zu individuell sein, aber auch nicht zu gleichförmig. Die Aufgabe, die Jünger individuell und gemeinschaftlich zu formulieren, betrifft nicht nur die Affektdarstellung, sondern auch die Bekleidung. An der Bekleidung sollen das Zusammengehörige und das Unterschiedene zum Ausdruck kommen. Dafür greift Tintoretto zu den Rot- und Brauntönen. Bei der Affektdarstellung wählt er solche Gebärden und Gesten, die sich aus einer Haltung

sukzessiv ergeben, wobei selbstverständlich das Sukzessive durch freie Verteilung verschleiert werden sollte.
Das spezifische Problem bei Tintoretto ist nun, daß er das Abendmahl als etwas Lebensweltliches beschreibt, aber dadurch geht auch die Kausalität als Kern der Handlung verloren. Das Abendmahl verwandelt sich in eine Stammtischrunde. Die Erzählung hat es mit Taten oder Handlungen zu tun, nicht mit Rede und Gegenrede, die affektiv begleitet werden. Von daher, aus der Sicht der lebensweltlichen Erzählung, ist Tintorettos wahres Abendmahlsbild die Fußwaschung Christi. Hier wird eine Handlung vollzogen, die das uralte Gesetz von Herrschaft und Knechtschaft umstürzt; der Herr macht sich zum Knecht. Die Handlung verweist so auf Geistiges. Hier ist die Handlung Ursache, während im Abendmahl die Handlung nur eine Wirkung vorstellt.

Die dritte Periode umfaßt die nächsten zehn Jahre, von 1570 bis 1580. Dies ist die Zeit der Moseswunder von der Scuola di San Rocco. Diese drei Bilder reichen aus, um diese Periode zu bestimmen, sie sind das herausragende Ereignis dieser Zeit. Von den drei Deckengemälden ist die „Errichtung der ehernen Schlange" (1575–1576) das größte und das Mittelstück, ihm zur Seite sind „Die Mannalese"(1577) und das „Wasserwunder" (1577) zu sehen.
In der „Errichtung der ehernen Schlange" hat sich der Maler gänzlich die Vertikale erobert. Das Hochformat zwingt ihn dazu. Es gibt ein Oben und Unten vor, keine Staffelung in die Tiefe. Tintoretto zeigt, daß die Wüste durchaus gebirgig sein kann. Denn an einem Bergabhang kämpfen die Israeliten mit den Schlangen, die ihnen Gott als Strafe geschickt hatte. Viele sind schon tot, einige suchen zu entrinnen, anderen recken sich

jener Schlange entgegen, die Moses auf Bergeshöh' auf einem Pfahl errichtet hat. Denn wer jene erschaut, wird errettet.
Dieses Sterben, Kämpfen, Aufblicken nimmt zwei Drittel der Fläche ein. Dadurch ist die Aufwärtsbewegung gekennzeichnet. Das obere Drittel zeigt den in helles Licht getauchten Gottvater mit seinen Heerscharen. Umgeben von artistisch fliegenden Engeln, umrahmt von Wolken zeigt sein Erscheinen, daß er sich doch seines Volkes erbarmt.
In diesem Bild synthetisiert der Maler die venezianische vertikale Flächenausrichtung mit der florentinischen perspektivischen Raumorganisation. Der Bergabhang mit Leibern übersät geht in die Tiefe, aber auch in die Höhe. Gott Jehova kommt herab, er kommt aber auch aus der Tiefe des Himmels. Die Fläche wird durch zwei Diagonalen geordnet, die eine geht von links oben nach rechts unten, die andere von links unten nach rechts oben. Der Tiefenraum ist eine Zick-Zack-Linie, die zunächst mit der unteren Flächendiagonalen identisch ist, dann aber abzweigt, eine Verbindung zu Moses und seiner ehernen Schlange herstellt, dann wieder, im spitzen Winkel, zum Gewölke Gottes führt.
An der Farbgebung ist ersichtlich, daß es sich um eine Einheit des Raumes handelt. Es treffen keine verschiedenen Sphären aufeneinander, einer sakralen und einer profanen. Auch wenn die göttliche Zone in Helligkeit erstrahlt, ist dies kein transzendentes Licht. Der Grundton der Gesamterscheinung ist das erdfarbene Braun. Und dieser Braunton wird ausdifferenziert, einerseits in dunkelstes Braun und bräunliches Rot, andererseits in die Reihe Grau-Braun-Weiß.
Aufgrund der Form-Farb-Komposition ergibt sich folgende Interpretation: Der Gott Jehova bricht nicht als transzendentes Wesen in das Dasein ein. Er gehört in diese Daseinssphäre

oder ist nur in dieser Erscheinung für die Irdischen erkennbar. Moses wird in seiner Führerschaft relativiert. Er ist nicht der Herrscher, sondern handelt in Gottes Auftrag. Für das Volk ist er ein Magier, der sein Volk heilen kann, aber in Wahrheit ist seine Zauberkraft von Gott verliehen. Der charismatische Führer ist ein von Gott Erwählter.

Das zweite Bild, das Moseswunder – Moses schlägt an einen Felsen und es entspringt Wasser – ist eine Ausschnittvergrößerung des ersten Bildes. Eine Diagonale, von links oben nach rechts unten, unterteilt die Fläche. Entlang dieser Linie ergießt sich kreisförmig eine dicker Wasserstrahl. Moses, ornamentiert vom Wasserstrahl und dem dem Wasser zustrebenden Volk, bildet die Mitte. Auch hier schwebt Gott in einer Wolke. Er nimmt den rechten oberen Teil der von der Diagonalen getrennten Fläche ein.
Der Malgrund wird somit im Sinne der Fläche unterteilt, räumlich erfüllt wird er durch die elliptische Anordnung der Menschen, Gottes, sogar durch die Weise, wie das Wasser aus dem Felsen herausdrückt. Die Farbgebung ist mit der der „Aufrichtung der ehernen Schlange“ identisch.

Die „Mannalese“ ist eine Ausschnittvergrößerung des Berghanges aus der „Aufrichtung“. Die Flächen-Raum-Anlage ist eine Draufsicht. Es geht von unten schräg hinauf und zugleich in die Tiefe. Das Manne fällt wie Schneeflocken auf das sich regende Volk herab. Ein ausgespanntes Tuch, das das Manna sammelt, unterteilt die Fläche in oben und unten. Die Trennung ermöglicht es, die obere Sphäre als eine göttliche darzustellen. Das Manne fällt somit nicht einfach wie der Regen vom Himmel, es kommt von Gott, gleichsam als göttliche Sterne in der Finsternis. Moses als Mittler zwischen Volk und Gott tritt hier nicht in Erscheinung. Es wäre somit ein Leichtes gewesen, Tizians Konzept des Einbruchs der sakralen in die profane Sphäre zu wiederholen. Aber gerade das will Tintoretto anscheinend vermeiden. Das profan aufgespannte Tuch kann kaum dazu dienen, als Trennung zwischen der göttlichen und der irdischen Sphäre zu fungieren.

Es wird somit gezeigt, wie aus einem Bild zwei weitere hergestellt werden. Aus dem Ursprungsbild werden Ausschnitte entnommen, vergrößert und die Elemente gegeneinander ausgetauscht. Aus dem Menschengewimmel, die in ganz verschiedenen Stellungen verharren oder sich winden, können die entsprechenden Menschenformen herausgenommen, verändert, vergrößert oder verkleinert werden.
Bemerkenswert ist der Griff ins Alte Testament, das früher kaum thematisch wurde. Der Grund ist nicht kunstgeschichtlich. Die Gemälde reagieren auf die lange Pestepidemie, die in Venedig wütete. Erwartet wurde das Ende. Die Bilder sind ein Reflex dieser Situation. Den Venezianern war ihr Leben eben wie eine Heimsuchung Gottes in der Wüste. Ersehnt wurde Gottes Erbarmen und ein Führer, die diesen Zustand beenden, der die Venezianer aus der Wüste führen sollte. Die Gemälde erzählen keine Geschichte aus ferner Zeit, sie dramatisieren eine Erwartung, die auf eine Wiederholung der damaligen Wunder baut.

Tintorettos Spätstil wird zu Beginn der achtziger Jahre angesetzt. Im Zentrum stehen die Christus-Bilder aus der Zeit von 1579 bis 1581. An ihnen wird noch einmal sein ganzes Können sichtbar.

Seine malerischen Mittel werden noch einmal zusammengefaßt. Dabei kommt eine Einheitlichkeit der Bilder sowohl in formaler als auch in farbgestalterischer Hinsicht zustande. Die Naturräume sind so gestaltet, daß sie eine obere und eine untere Hälfte, wie schon aus der „Kreuztragung“ bekannt, bilden. So können zwei verschiedene Handlungsräume, verbunden oder abgetrennt, eingerichtet werden, wie bei der „Himmelfahrt Christi“, bei der Ölbergszene, der Versuchung durch den Teufel oder der Vermehrung der Brote und Fische. Oben vollzieht sich die Heilsgeschichte Christi, unten befindet sich die irdische Sphäre.
Davon ausgenommen sind die „Anbetung der Hirten“, die „Taufe Christi“ und das „Abendmahl“. Bei der „Anbetung der Hirten“ füllt Tintoretto das Bild durch einen zweistöckigen Stall. Im Erdgeschoß stehen Ochs und Esel und andere Besucher, unter dem offenen Dach nimmt die Heilige Familie die Huldigung der Hirten entgegen. Bei der „Taufe Christi“ ist keine architektonische Trennung möglich, da die Taufe an einem Fluß stattfindet, dafür bricht aber von oben göttliches Licht durch.
Das Abendmahl findet diesmal nicht in einer Spelunke statt, sondern in einem großräumigen Festsaal. Hier aktiviert der Maler noch einmal seine raumorganisierende Meisterschaft.
Die Farbgestaltung stiftet nicht nur Einheitlichkeit der verschiedenen Gemälden, insofern als die Farben bei fast allen Gemälden immer dieselben sind, die Farbgestaltung vereinheitlicht auch die verschiedenen Handlungsstränge. Die Farbgebung erweist sich als eine Differenzierung. Zunächst wird der Malgrund mit einem Braunton überzogen, dann werden die einzelnen Zonen entweder aufgehellt, wenn es um den Himmel geht oder, wie bei der Herstellung von Nacht oder

des Erdbereichs, abgedunkelt. Die hellsten Grade reichen in den Gelbbereich, der dunkelste ins tiefste Braun. Dies gibt die Flächen- und Raumfarbe ab, dann kommt die Kleinarbeit. Grün, Rot, Blau werden als Gegenstands- oder Lokalfarbe eingesetzt, um die einzelnen Elemente, Teile, Werte herauszuheben, zu verbinden oder zu trennen. Diese Buntwerte werden jedoch nicht in ihrer Reinheit eingesetzt, sondern getrübt und vermischt. Die Trübung der Buntheit führt zu einer Einfügung in das farbige Gesamtgefüge, so daß das Einzelne Moment des Ganzen bleibt und nicht heraussticht. Der farbliche Gesamteindruck resultiert nicht aus der Einheit von Gegensätzen, von Reinbuntwerten, die gegeneinander gesetzt werden und sich steigern, sondern resultiert aus der Differenzierung des zentralen Braun in helles Gelb und dunkelstes Braun, hinsichtlich der Helligkeitsskala und der Differenzierung in Richtung Buntwert, der aber über die Trübung nicht in Gegensatz zum zentralen Braun tritt.
Die Braundominanz in den Bildern hat für das Dargestellte Folgen: Die Geschichte Christi findet wirklich auf der Erde statt. Und diese Erde verwandelt sich in einen schwefligen Innenraum. Es ist, als wären diese Plätze, Flüsse, Festsäle unterirdisch, als wären Erdhöhlen dafür eingerichtet worden. Daß es nicht dampft und gärt oder verwesende Tiere und Skelette gibt, ist erstaunlich.
In diesem schwefligen Innenraum spielt sich nun Christi Leben ab. Bricht doch sakrales göttliches Licht herein, so ist es nicht reinbunt transzendent, gegensätzlich zu dieser unterirdischen Vorhölle, es ist selbst schwefelig dumpf. Es steigert noch die Fahlheit oder Düsternis, wie bei der „Taufe Christi“ zu erkennen ist. Auch der auferstandene Christus gibt wenig Anlaß zur Hoffnung. Die Engel halten den Grabdeckel, Christus

schwebt im gelbbraunen Licht. Er ist gerettet , bringt sich in Sicherheit, aber kein Glanz fällt auf die unerlöste Welt.

Das „Letzte Abendmahl“ von San Maggiore (1592–1594) ist eines von Tintorettos letzten Zeugnissen. Hier greift er noch einmal die Zentralperspektivität mit asymmetrischer Ausrichtung auf.
Perspektivisch ist der Tisch in den Raum gesetzt. Christus ist jedoch nicht zur Seite gerückt, er steht im Zentrum von sich kreuzenden Diagonalen der Fläche. Raumausgedehntheit, Flächenbhandlung und asymmetrische Aufteilung vermitteln sich, um Christus als Zentrum herauszustellen. Christus bleibt auch nicht passiv, er ist nicht die unbewegte Mitte, er verteilt an seine Jünger das Brot, das mit seinem Leib identisch ist. Auch dieser Saal ist ein düsterer Ort, nur spärlich von einer Ölfunzel beleuchtet. Das Abendmahl ist wieder in die Lebenswelt verpflanzt. Damit aber doch das Göttliche sichtbar wird, schwirren Engel als Luftgeister umher, sind Christus und die Jünger mit Glorienschein bedacht worden.
Soweit die Darstellung der Entwicklung Tintorettos. Dies reicht aus, um seine Eigenart zu bestimmen, die zugleich seinen Beitrag zur Kunstgeschichte umreißt. An diesen Werken wird deutlich, daß der Maler im Christentum seine Wurzeln hat. Von geringerem Wert sind seine Mythologien, Historien oder Bildnisse.

Mythologien, Historien, Bildnisse

Mythologische Themen sind Teil von Tintorettos Entwicklung. Es sind die tradierten Motive, die er behandelt wie „Venus, Mars und Vulkan“ (1551), „Narziss“ (1557), „Lukretia und Tarquinius“ (1559), „Leda und der Schwan“ (1570), „Ariadne und Bacchus“ (1576), „Drei Grazien“ (1576) oder die „Schmiede des Vulkans“ (1576), also die Mythologien für den Dogenpalast sowie die späteren Mythologien von 1582 bis 1584 wie die „Entstehung der Milchstraße“ (1582). Die Mythologien sind weiterhin notwendig zur Ausschmückung des weltlichen Bereichs. Der gegenreformatorische Auftrag für die religiöse Sphäre ist eindeutig. Bei den Mythologien versammeln sich mehrere Motive. Sie sind der Bereich, um den Bedürfnissen der Sinnlichkeit gerecht zu werden, also ist sie Vorwand für die Aktdarstellung. Dann, im öffentlichen Bereich, illustrieren sie politische Wunschvorstellungen. Schließlich besetzen sie den Bereich jenseits von Schuld und Gnade, vom politischen Geschäft, nämlich den der Entspannung und Muße, wo sich der rastlose Geist erholen darf.

Zur politischen Mythologie gehört „Minerva hält Mars von Venus zurück“ (1576), aber diese Darstellungen sind bei Tintoretto selten. Das bedeutet, daß die Mythologie für das Politische nur noch wenig Überzeugungskraft besitzt. Für den Bereich der Entspannung kreiert der Maler Allegorien, wie die der Musik (1559–1560), die „Neun Musen“ (1574–1579) oder das „Frauenkonzert“(1582–1584). Hält sich die politische Mythologie mit sinnlichen Reizen zurück, so ist die Sphäre der Muße eine der Aktdarstellung. Doch es genügt nicht, einen weiblichen Akt zu präsentieren, das Musizieren gibt Anlaß,

die Frauenleiber in allen möglichen Positionen darzubieten. Die Aktdarstellung verbirgt sich im mythologischen Gewand. Der mythologische Anlaß ist aber nicht moralisierender Art. Eher möchte der junge Tintoretto die Mythologie lächerlich machen, so bei „Venus, Mars, Vulkan“ (1551). Vulkan überrascht das Rendezvous von Venus und Mars. Während sich Venus offenherzig präsentiert, versteckt sich der Liebhaber unter einem Tisch. Später ist das Mythologische nur noch Hintergrund. Der spezifische Gehalt geht verloren. Bei den drei Grazien wird kein mythologischer Sinn sichtbar, bei der Vermählung von Ariadne und Bacchus ist das Mythologische völlig außer acht gelassen. Die Mythologie ist die Legitimation der Aktdarstellung, der Maler gibt keine neue Deutung. Er macht sie nicht mehr lächerlich, das wäre immerhin noch eine Art von Entmythologisierung. Sie ist kernlos. Auch bei Lukretia und Tarquinius fehlt jede moralische Dimension. Es präsentiert sich lediglich ein erotisch anziehender Frauenleib.

Was die Aktdarstellung selbst anbetrifft, so ist Tintoretto kein begnadeter Aktmaler. Auch hier tastet er sich gemächlich an das Nackte heran. Der weibliche Leib ist für ihn zunächst einfach weiß und hat sich möglichst unbewegt dem Betrachter darzubieten. Vorbilder waren wohl weniger Frauen als antike Plastiken, die er verschlankte. Angesichts der Mode, die füllige, schwanger aussehende Frauen bevorzugte, meint er durch die Sparversion auch den sinnlichen Ausdruck zu zügeln. Zwanzig Jahre später wird er ganz dem Ideal gerecht. Wohlgenährte Göttinnen mit kleinen Brüsten zeigen sich als Ausbund des Erotischen. Auch in der Behandlung des Inkarnats macht er Fortschritte, das Weiß wird durch helle Brauntöne ersetzt.
Allerdings, einen gewichtigen Beitrag zur Aktdarstellung leistet der Maler damit nicht. Die Gründe dafür liegen jedoch nicht in der Aktdarstellung selbst, sondern in seiner Malerei. Seine Meisterschaft, Riesenformate mit Figuren zu füllen, durch Drehungen und Wendungen die Menschenmassen in Bewegung zu halten, wird bei der Aktmalerei zum Nachteil. Bei der Bewältigung von Menschenmassen kommt es auf Einzelheiten nicht an. Das Detail ist auf die Gesamtwirkung bezogen. Die Frage, die immer zu beantworten ist, heißt: wie fügen sich die einzelne Teile in eine Gesamtheit, wie hoch ist der Konformitätsgrad und wie groß darf die Abweichung sein, um eine Steigerung zu erreichen.
Bei der Herstellung eines Gesamteindrucks sind Grade der Individualisierung, nicht aber Individualisierung selbst zulässig. Aber gerade das ist beim Akt notwendig. Die Präsentation von Geschlechtsmerkmalen reicht nicht aus. Die erotische Spannung speist sich aus Individualisierung des Ortes, der Situation und der Figur. Der Kunstgenuß resultiert, wie Tizian zeigt, aus dem Voyeurismus, nicht im Zeigen dessen, was der Mann für wichtig hält.
Von daher ist Tintorettos Aktbild nicht in der Mythologie zu suchen, es ist die frühe „Susanna im Bade“ von 1557. Es erfüllt die Kriterien, die von einem Akt erwartet werden. Das voyeuristische Moment wird befriedigt. Selbstversunken betrachtet sich Susanna im Spiegel, ohne zu bemerken, was um sie her vor sich geht. Die Körperhaltung ist nicht willkürlich gewählt. Sie ist mit sich selbst beschäftigt, sie betrachtet sich im Spiegel, hält dadurch in ihrer Bewegung inne, was immer zu tun sie auch vorhatte.
Der Maler verwendet den gängigen Frauentypus, ein korpulenter Leib mit einem antikisierenden Köpfchen. Der Individualisierung sind von daher Grenzen gesetzt, jedoch durch

die Betrachtung im Spiegel, entsteht ein gleichsam reflexives Moment, das der Figur einen Hauch an Individualität verleiht. Das Problem des Inkarnats löst der Maler dadurch, daß der helle Leib durch Licht-und-Schatten-Spiel lebendig erscheint. Tintoretto erarbeitet sich nicht die Figur von innen heraus. Er kennt die Strategien, von außen her, innere Bewegtheit erscheinen zulassen.
Die „Susanna im Bade" ist allerdings eine Ausnahme. Den Menschen in seiner Individualität zu erfassen, war nicht sein Arbeitsgebiet.

Wenig eindrucksvoll sind die Historien wie der Gonzaga-Zyklus von 1578 bis 1580, obwohl sie ins Spätwerk gehöhren. Gleichgültig, ob Philipp II. in Mantua einreitet, ob eine Schlacht zur See oder zu Lande geschlagen wird, egal, ob flatternde Wimpel oder blähende Segel, ins Getümmel sprengende Pferde oder pfeilschießende Bodentruppen zu erkennen sind, die Bilder sind keine Meisterwerke. In gewohnter Manier entwirft der Künstler tiefe Bäume mit wogender Menschenmenge, die einmal geordnet, ein andermal als wildes Getümmel behandelt wird. Die Historien gehören, wie vieles im Gesamtwerk, zu den Werken, die nicht beachtet zu werden brauchen, weil bei ihnen nur noch die Mache übrigbleibt.

Tintoretto schuf auch eine Unmenge an Bildnissen. Und wer sein spätes Selbstbildnis von 1587 gesehen hat, erwartet, daß eine Vertiefung der Bildnisgattung stattfindet. Vor dem Hintergrund hebt sich ein heller Schädel ab. Sein Antlitz scheint Spiegel all der Mühen und Plagen seines Lebens zu sein. Das Selbstbildnis ist eine Kritik an Stilisierung und Selbsterhöhung. Die Schlichtheit des Ausdrucks verweist auf eine Wiederentdeckung der menschlichen Lebenswelt, an deren Ende immer die Frage steht: Hatte dieses Leben einen Sinn ?
Bei Durchgang der gesammelten Bildnisse wird jedoch die Fallhöhe deutlich. Die Männer und Frauen stehen steif da, die Gebärden und Haltungen sowie Bewegungs- und Blickrichtungen wiederholen sich. Bei den Gruppenbildern werden die Figuren nacheinander aufgereiht. Eine Figur steht regungslos neben der anderen. Wie bei den Römern wurde anscheinend nur immer der Kopf, unter Beibehaltung der Bekleidung Haltung und Gebärde, ausgewechselt.
Das bedeutet, das sich alles auf den Kopf konzentriert. Wenn dieser zum Zentrum des Bildnisses wird, enthüllt sich das Besondere durch die Physiognomie. Und diese gibt Tintoretto wieder. Das Bildnis beschränkt sich auf die Naturwiedergabe. Es ist, nach Buschor, ein Modellportrait. Damit könnten die Bildnisse auch 1430 von Uccello gemalt worden sein. Tintoretto geht auf das zu, was sich ihm unmittelbar anbietet, sowie das, was den einen Menschen vom anderen unterscheidet, das sind das Alter, der Bart, die Haare, der Blick, die Nase, die Ohren. Selten sind affektive Regungen sichtbar, die das Antlitz beseelen. Aber der Betrachter weiß, dieses Bildnis könnte dem Modell ähnlich sein. Die Ähnlichkeit oder die Naturwiedergabe hält die Besonderheit fest, die sich physiognomisch manifestiert. Jedoch gibt es keinen Eindruck von Individualität, dergestalt, daß dem Abgebildeten einen besonderen Charakter zugesprochen werden könnte. Ganz davon zu schweigen, daß viele Modelle nicht mit sich selbst ähnlich sind, wohl aber anderen, dergestalt als hätte sich eine Serie von Zwillingen malen lassen.
Das Modellportrait reicht nur bis zur Besonderheit. Man findet kein Individuum, das sich als einmaliges Wesen bildlich

verwirklicht. Als Besonderheit ist es unklar, ob das Modell typische Züge seiner Familie besitzt oder ob diese Züge gerade eine Abweichung vorstellen.
So gleitet der Blick von Bildnis zu Bildnis, verharrt mit der Zeit bei jenen Gemälden, die eine Sonderbarkeit oder eine Kuriosität auf-weisen, selbstverständlich zuungunsten der Modelle. Das heißt, wenn der Maler die Modelle nur als Besondere, nicht als Individuen begreift, gibt das Bildnis zugleich die Richtung vor, im Besonderen das Besondere zu entdekken. Der Betrachter, der Sonderbares oder Abweichendes im Bildnis rezipiert, ist kein Kunstverächter, sondern er hält sich nur an das, was der Maler anbietet.
Der Künstler hält sich weder an Seelisches, Affektives noch an den Charakter. Die Natur des Menschen gibt er wieder, und diese menschliche Natur tritt für Tintoretto im Gesicht zutage. Natur ist etwas Nicht-Individuelles, in ihr ist das eine wie das andere. Auffällig ist das Abweichende. Das Modellportrait orientiert sich am Abweichenden, das sich als menschliche Besonderheit vorstellt. Durch diese Besonderheit, die zur Regel erhoben wird, trennt sich das Naturwesen Mensch vom Naturreich ab. Der Mensch als Naturwesen bleibt Gattungswesen. Das ist die Grundlage. Zum menschlichen Wesen wird er durch seine Besonderheit.
Tintorettos Modellportrait hält sich in diesem Zwischenbereich auf. Das Modell ist zweideutig. Es verwirklicht sich sowohl als Gattungswesen als auch als besonderer Mensch. Das Ziel, den Menschen ähnlich wiederzugeben, führt nicht zu einer Erkenntnis des menschlichen Kerns oder des Humanen oder der menschlichen Seele, es führt, durch die äußere Wiedergabe, zur menschlichen Naturbedingtheit zurück. In der äußeren Natur des Menschen äußert sich nicht die

Seele, vielmehr die Natur selbst, deren Teil der Mensch ist. Das Modellportrait hält den Menschen als Naturwesen fest. Innerhalb der Geschichte des Portraits bedeutet diese Beschränkung einen Rückschritt, aber aus der Perspektive einer Naturgeschichte des Menschlichen sind die Modellportraits von Interesse.
Für Tintoretto spielen diese Dinge keine Rolle, auch nicht das Problem der Individualisierung und der Besonderheit. Er malte wahrscheinlich seine Modelle, wie er es sich angewöhnt hatte, und fand sich in der Gattung Modellportrait wieder.

Bildlichkeit

Tintorettos Lehrjahre reichen bis 1560. In dieser Zeit hat er sich alles erarbeitet, was er für die weiteren Perioden braucht. Es sind deshalb keine großen Brüche erkennbar. Was sich später entfaltet, sind Variationen oder Kombinationen dessen, was vorher schon vorhanden war. Selbst Spätwerke sind noch auf die Lehrzeit beziehbar, obwohl sich im Laufe der Entwicklung die Bedeutungsinhalte ändern. Das heißt, die Formen, die er sich erarbeitet hat, werden nicht einfach übernommen, sie werden verändert oder derart miteinander verknüpft, daß neue Varianten entstehen. Neues im qualitativen Sinn entsteht allerdings nicht. Der Maler verbleibt innerhalb dessen, was er sich als Grundlage geschaffen hatte. Das ist der Grund, warum er eine Unmenge an Werken, die an Massenproduktion grenzt, mit seiner Werkstatt herstellen konnte.

Tintoretto ist kein Melancholiker innerhalb seiner Zunft. Er sitzt nicht vor seiner Staffelei, um im Bild Einmaliges zu schaffen, das nur so und nur in dieser Wechselwirkung der Bildelemente zum Vorschein kommt. Aber er ist auch nicht der Massenproduzent, der in den Werken nur Waren sieht und aus Absatzgründen jede Wand in Venedig plakatieren will. Die Produktionskosten hatten schon früher Gewicht. Ghiberti erhielt, gegen den fortgeschritteneren Brunelleschi, den Zuschlag für die Nordtür des Florentiner Baptisteriums, weil er billiger war. Und dies geschah im 15. Jahrhundert, als das mittelalterliche Zunftwesen noch funktionierte.

Um so mehr bleibt in einem Zentrum des Handelskapitalismus die Kunst nicht vom Warendenken verschont. Der Maler ist ein Gewerbetreibender, der einen Betrieb zu unterhalten hat. Er unterliegt den Marktgesetzen. Er muß werben, produzieren, verkaufen. Dies gilt auch für Tizian, nur konnte er dies gut verhüllen, vor allem hatte er einen Mäzen, die spanische Universalmonarchie. Daraus erklärt sich die Unzahl an schlechten Werken, die allerdings von seinen Meisterwerken verdeckt werden. Tizian hält sich an die Spanier, Veronese an die oberen Zehntausend, Tintoretto muß sich auf den Markt begeben. Dieser Warencharakter wird bei ihm offenkundig. Von daher hat er mit Problemen zu kämpfen, die jedem Künstler vertraut sind. Die Riesenformate, die Expressivität oder die Lautstärke, das Überladen der Bildfläche, das Artistische ist nicht nur Ausdruck seines Könnens, das er zeigen will, es ist auch Ausdruck des Warencharakters, der sich dadurch im Bild verwirklicht. Oder einfacher ausgedrückt, der Geldgeber will etwas für sein Geld sehen. Es zeigt aber auch, daß sich die Rezipienten geändert haben.

Tintorettos Bilder wenden sich nicht an den feinsinnigen Ästheten, der Anspielungen wiedererkennt, der sich am Raffinement der Farbgestaltung ergötzt, noch sind es die Leser von Plato und Ficino. Sie kennen die großen Künstler, weil sie Erfolg hatten, und diese möchten sie in den Werken wiedersehen. Aus dieser Sicht stammt das Urteil, Tintoretto sei die Synthese von Michelangelo und Tizian. Damit geschieht allen drei Unrecht. Unter diesen und mit diesen Bedingungen gelingt es Tintoretto ein respektables Werk zu schaffen, das in die Kunstgeschichte gehört. Ihn als Raumausstatter und Dekorateur zu disqualifizieren, ist ebenso ungerecht, wie ihn gegen Tizian oder Veronese auszuspielen oder ihn, mit mitleidigender Geste, auf sein spätes Selbstbildnis zu beschränken.

Eher ist an Tintoretto zu erkennen, wie zerstörisch sich der Warencharakter auf die Kunst auswirkt. Denn es ist schon

merkwürdig, daß sich gerade jene Kunstkenner mit Nasenrümpfen von Tintoretto abwenden, die andererseits der Ideologie des Wettbewerbs, gar mit dem humanistisch gebildeten Hinweis auf den griechischen Agon, anhängen, weil nur der Wettbewerb das Beste hervorbringe. Der Wettbewerb bringt nicht das qualitativ Beste hervor, höchstens das Schnellste, das Größte. Das Gesetz des Wettbewerbs heißt, billig produzieren, dies verhüllen und aufmotzen, teuer verkaufen. Davon bleibt Tintoretto nicht unberührt. Die Verwendung von billigen Pigmenten, der Einsatz von alten Formen mit neuem Anstrich, als sei das neue Werk wirklich eine Neuschöpfung, ist Ergebnis des Marktes. Wer dies an Tintoretto kritisiert, darf nicht den Handelskapitalismus vergessen. Der Kunstfreund, der Vergangenheit wie der Gegenwart, erwartet aber gerade von der Kunst, daß sie nichts mit diesen äußerst unangenehmen Dingen zu tun hat. Beide, der Betrüger wie der Betrogene, die durch den Tausch miteinander verknüpft sind, möchten wenigstens in der Kunst, in dieser Scheinwelt, nicht betrogen werden.
Bei Tizian ist der Warencharakter verdeckt durch mangelnde Qualität bestimmbar, die Kunstwaren sind einfach schlecht gemacht. Es fehlt an Sorgfalt bei der handwerklichen Ausführung. Davon heben sich die Meisterwerke ab. Bei Tintoretto liegt der Fall anders: der Warencharakter wandert ins Bildliche hinein. Vor Tintoretto erarbeitet sich die Malerei eine Bildrationalität, die sich von der gesellschaftlichen Logik unterscheidet - ob ein Entsprechungsverhältnis vorliegt, ist eine andere Frage und kann hier vernachlässigt werden. Die Rationaliät knabbert gleichsam nur daran. Bei Tintoretto nun verschmilzt die autonome Bildrationalität mit der Rationalität der Warenform.

Tintorettos Produktion von Werken ist eine der Serie. Serie in der Kunst heißt selbstverständlich nicht, daß die Produkte identisch sind, die Idee der Serie determiniert die Herstellung der Werke. Dies führt zur Verwendung von Prototypen. Wobei unter Prototyp nicht ein fertiges Produkt verstanden werden darf, sondern Prototypen sind Teile wie Raumvorstellungen, Gesten, Haltungen oder Farbzusammenstellungen und Bezugsverhältnisse. Diese prototypischen Teile sind nicht fest und unveränderlich. Es sind keine vorgestanzten Formen, es sind variable, veränderbare Einheiten, die jedoch nicht soweit verändert werden, daß sie nicht wiedererkennbar sind. Die Einheiten sind miteinander verwandt. Die Ähnlichkeit ist die Grenze der Variation.
Im Gegensatz zur Warenproduktion ist das einzelne Werk ein besonderes Produkt der Serie. Es bleibt etwas Besonderes, weil die variative Kombination der prototypischen Teile zu immer neuen Ergebnissen führt.
Grundlage der Aneignung und Herstellung der Prototypen ist die Zeichnung. Tintoretto erfindet seine Elemente nicht, ihm steht die Kunstgeschichte zur Verfügung. Die Zeichnung bildet die Mitte des Transformationsvorgangs zum Bild. Das Objekt der Zeichnung ist nicht die Wirklichkeit, sondern ein Puppentheater. Kleine Ton- und Wachsmodelle werden benützt und in kleine Häuser oder auf eine Bühne gestellt, wie Krischel den Produktionsprozeß zusammenfaßt. Damit wird das spätere Bildgeschehen simuliert. Die Gesamtwirkung wird dadurch berechenbar. Die Zeichnung aber ist der Ort der Ansammlung und der Lagerung der Prototypen.

Diese neue Rationalität führt jedoch nicht zu einer neuen Bildorganisation. Die arbeitsökonomische Werkherstellung ist

nicht erfinderisch, sie hat ihren Sinn in der Rationalisierung. Tintoretto kommt über die Vorstellung der Komposition nicht hinaus. Die additive Synthese von Tizian ist dagegen experimentiell zu nennen, denn sie beinhaltet das Mißlingen. Tintoretto ist als Gewerbetreibender auf der Höhe seiner Zeit, aber konservativ in der Bildgestaltung, progressiv hinsichtlich der Herstellung der Bildwirkung. Seine Bilder möchten nicht etwas zum Vorschein bringen, sie wollen beeindrucken. Dem Betrachter soll gleichsam Hören und Sehen vergehen. Das Mittel dafür heißt Überbietung. Die Räume dehnen sich unendlich, eine Gruppe wird zu einer Menschenmasse, innere Regungen werden zu Krämpfen, Wunder zu Weltuntergängen.

Die Kenntnis der Produktionsweise enthebt nicht, sich den Werken selbst zuzuwenden. Denn dadurch ist ihre Besonderheit noch nicht bestimmt.
Tintorettos Methode ist die traditionelle Komposition. Das Bild ist Resultat einer deduktiven Ausdifferenzierung. Er geht von der Fläche als Ganzes aus, und diese wird unterteilt. Die Teile sind an diesem übergeordneten Zusammenhang ausgerichtet. Sie sind, ganz traditionell, Momente des Zusammenhangs. Die prototypischen Teile werden zwar zusammengefügt, aber die Art und Weise ergibt sich aus der Gesamtordnung.
Dem Malgrund eine übergeordnete Ordnung geben, heißt, ihn in einen Raum verwandeln. Der zentralperspektivische Raum ist die Grundlage der Ordnung. Er wird vor allem durch die Tiefendimension definiert. Dieser Tiefenraum hat noch keine Qualität. Diese erhält er durch das, was sich in ihm abspielt. Er ist zunächst einfach nur Schauplatz. Der Maler trennt nicht zwischen Innen- und Außenraum. Die Naturlandschaft

ist zentralperspektivisch organisiert. Geometrische Orientierungspunkte sind für den Innenraum Architekturelemente, in der Natur dienen dazu Hügel, Bäume, Sträuche. Selbst wenn sich ein geringfügiger Vorgang im Vordergrund abspielt, wird die Umgebung tiefendimensional ausgerichtet. Der Tiefenraum als Einheit, kann durchaus in sich unterschieden sein. Er wird in Haupt- und Nebenräume aufgeteilt. Mehrere Handlungsstränge können gleichzeitig stattfinden. Neben dem Raumdenken vergißt Tintoretto jedoch nicht das Arbeiten mit der Fläche. Es spielt vor allem bei den Mythologien und Triumphbildern eine Rolle. Das ist keine Willkür, vielmehr durch den Inhalt determiniert. Die Mythologien spielen sich anscheinend im luftleeren Raum ab, irgendwo im Himmel oder in einem lauschigen Versteck, das niemand kennen darf, also auch nicht der Maler. Bei den Triumphbildern ist die Vertikale wichtig, das Verhältnis oder die Rangordnung von Oben zu Unten. Das Verhältnis von Oben zu Unten ist nicht räumlich. Anfänglich getrennt, sollte Tintoretto dann Elemente der Flächenbehandlung für seine Raumkonstruktionen übernehmen. Insgesamt ergeben sich folgende Raumtypen: Der erste Raumtypus ist der zentralperspektivische Raum, der den Schwerpunkt der darin sich abspielenden Handlung vorgibt. Der zweite Raumtypus ist dadurch gekennzeichnet, daß er mit dem Schwerpunkt spielt, den inhaltlichen Schwerpunkt dort setzt, wo er der Konstruktion nach nicht liegt. Zentralperspektivität mit asymmetrischer Handlung könnte die Bezeichnung dafür sein.
Der dritte Raumtypus bestimmt sich durch Auffächerung des Raumes durch verschiedene Handlungen unter Beibehaltung des übergreifenden Zentralraums.
Der vierte Raumtypus definiert sich durch die Einheit des

Raums, der verschiedene Handlungen aufnimmt, sowohl gleichzeitige wie auch ungleichzeitige, so daß ein Nacheinander erkennbar wird.
Der fünfte Raumtypus greift die Erfahrungen mit der Flächenbehandlung auf. Die Zentralperspektivität wird als Gerüst abgebaut. Der Raum verliert seine Tiefe zugunsten eines Oben und Unten, das aber nicht als hinauf und herab interpretiert wird, sondern als nah und fern.
Das Untere ist nah, im Vordergrund, das Oben ist fern, im Hintergrund. Die Raumdimension bleibt erhalten. Dieser Typus könnte als Nah-fern-Raum bestimmt werden. Dieser Raumtypus kann weiter spezifiziert werden, dergestalt, daß der untere Nahbereich sich nach oben entfernt, der obere Fernbereich, aus der Ferne in die Nähe vorrückt, wie es bei der „Errichtung der ehernen Schlange" der Fall ist. Das Nah-fern-Verhältnis im Unten-oben-Bereich ist variabel.

Bei den zentralperspektivischen Raumtypen regelt das Geometrische die Abstände, somit den Nah-fern-Bereich. Es wird von der Luftperspektive sekundiert. Diese bleibt jedoch marginal. Die Ganzheit des Raumbehälters soll anschaulich bleiben. Deshalb verstellt der Maler den Hintergrund mit einem frontal gesetzten Architekturelement, zumeist sind es Wände, Kirchen oder Triumphbögen.
Bei dem Nah-fern-Raum wird die Ferne entweder so in die Nähe gerückt, daß keine Gestaltung der Ferne nötig ist, oder sie wird in dämmriges Dunkel gehüllt. Die dritte Variante ist an der Luftperspektive ausgerichtet. Tintoretto wendet sie jedoch nicht strikt an. Luftperspektivische Ferne soll sich durch die Abnahme der Buntheit einstellen, die Intensität des Buntfarbigen wird gedämpft.

Auch die Flächenbehandlung unterliegt der Komposition der deduktiven Ausdifferenzierung. Zunächst ist der Malgrund eine neutrale homogene Ausgedehntheit. Sie macht keine Vorgabe, im Gegenzug zur Raumgestaltung. Der Raum ist, wenn er sich zeigt, immer schon bestimmt, sonst wäre er nicht als solcher erfahrbar. Er ist ein Gerüst oder ein Gestell, das einen Ordnungsrahmen vorgibt. Dieser regelt die Beziehungen der darin enthaltenen Momente, er gibt nicht nur Größenverhältnisse vor, sondern setzt auch Schwerpunkte.

Bei der Fläche ist eine solche Vorgabe nicht gegeben. Sie ist unbestimmt. Nähere Eigenschaften resultieren aus den Momenten, die sich auf der Fläche abspielen. Das Zusammenwirken ergibt den Flächencharakter. Von daher ist ersichtlich, warum bei dem Raummaler, die Arbeit mit der Fläche nur einen Nebenweg im Gesamtwerk darstellt. Der Ausgangspunkt ist die Raumausgedehntheit, nicht die Fläche. Wie sich der Maler zur Fläche verhält, das ist somit eine Frage der Binnenorganisation.

Es sind drei Flächentypen festzustellen. Der erste Typus ist die planparallele Aufteilung. Parallelen staffeln, wie bei der „Erschaffung der Tiere" (1550–1553). Der zweite Typus ist die Verknüpfung der Elemente durch Diagonalisierung, so daß Zick-zack-Bewegungen entstehen. Dies ist vor allem bei den vertikalen Konstruktionen zu ersehen. Der dritte Typus bestimmt sich durch die Verwendung von geometrischen Figuren. Dabei gibt es zwei Arten: die Verknüpfung durch Figuren wie Dreieck- und Rechteckvarianten ist die erste, die Verknüpfung mit Hilfe von Kreisen und Ellipsen ist die zweite Art.

Daraus ist ersichtlich, auch die Fläche wird der deduktiven Methode unterworfen. Von oben her werden die Teile zusammengefügt. Die Figuren und Gruppen assoziieren sich nicht aufgrund ihres Mit- und Gegeneinander, sie werden an die geometrische Form angehängt. Nur die Flächentypen, die noch mit orthogonalen Werten arbeiten, haben noch Flächencharakter. Bei der Verwendung von Kreisen und Ellipsen, ob als Kreissegmente oder als Kurven, bricht der Maler die Fläche bereits auf.
Die Funktion des Raumgerüsts besteht darin, einen Ort oder eine Gegend herzustellen. Bei den Mythologien wird das Geschehen ortlos oder die Gegend verliert sich im Unbestimmten. Daraus ist die Hinwendung zur Fläche zu erklären. Aber mit der Verwendung von Kreisen und Ellipsen wird das Zusammenwirken der Teile zu einem räumlichen Ereignis. Die unbestimmte Fläche erhält eine Raumäußerung als Schwerpunkt. Bei den schwerelosen mythischen Luftgöttern bleiben diese Raumformen nicht horizontal, sie können auch sternenförmig gebildet sein. Damit ist die Ausdehnung in alle Richtungen gesichert.
Der Flächenmaler Tintoretto kann es nicht lassen, auch der Fläche mit Hilfe der Binnenordnung, Raumgerüste aufzuzwingen.
Der deduktiven Komposition unterliegt auch die Farbgestaltung. Es ist ein Differenzieren vom Großen zum Kleinen. Der Malgrund wird mit einem einheitlichen Farbton überzogen. Dieser wird weiter abgetönt. Die kleinsten Farbteile sind so mit der Farbeinheit verbunden. Der übergreifende Farbton ist nicht reinbunt, vielmehr eine Mischfarbe, wie der häufig verwendete Braunton. Die Mischfarbe differenziert sich in Richtung Reinbuntwert. Rot, Blau, Gelb sind die Endpunkte

dieser Abstufung. Allerdings werden die Reinbuntwerte nicht frei gesetzt, sie werden getrübt und zwar in der Richtung der übergreifenden Farbe. Der Reinbuntwert ist kein Gegengewicht zur Mischfarbe. Deduktive Differenzierung herrscht somit auch bei der Farbgestaltung. Kontraste sind zu vermeiden. Farbdifferenzierung heißt Modulation. Die verminderten Kontrastverhältnisse dienen nicht der Steigerung, insofern, als sie eine Wechselwirkung des Gegensätzlichen auslösen, sondern der Ordnung. Die Lokalfarben trennen und verknüpfen; so trägt bei dem Gemälde „Christus bei Maria und Martha" Christus ein rötliches Unter- und ein grünblaues Obergewand, bei Maria ist es umgekehrt, während Martha ein dunkelbraunes Kleid trägt. Das Bezugsverhältnis wird dadurch auch ohne Analyse klar.
Neben der Bedeutungszuordnung dienen die Farbwerte der Verteilung von Schwerpunkten. Die lokale Verteilung der Farbwerte führt zu einer Ordnungsstruktur, die wiederum von der deduktiven Differenzierung abhängig ist.
Die Farbe ist somit auch ein bildorganisierendes Element. Die Komposition als deduktive Ausdifferenzierung beschränkt sich nicht auf die Form, sie unterwirft ebenso die Farbe. Die Farbe wird zum Mittel. Und als ob Tintoretto ein Mißtrauen gegen die Farbe hegte, beraubt er sie ihrer Stärken, der Kontrastwirkung und der Intensität.
Der Reiz der Farbkomposition ist das Vereinen von Gegensätzen. Die Kontrastfarben vereinigen sich zu einem Zusammenklang des sich Widerstreitenden. Die Lebendigkeit des Bildes ist Ergebnis des Zu- und Gegeneinander der Farbwerte. Jetzt hat die Farbe andere Aufgaben zu erfüllen. Nicht Zusammenklang des Verschiedenen, jetzt ist der Gesamtton wichtig. Die Farbkomposition zielt auf einen Gesamteindruck, zu dem

die Farbwerte beitragen. Dies führt zu einer Schwächung der Farbintensität. Der Grad des Buntwertes darf nicht höher sein als der Grad des Gesamttons. Da dieser aufgrund der Mischfarbigkeit niedrig ist, ist der Intensitätsgrad der Reinbuntwerte besonders niedrig zu halten. Denn sie könnten herausstechen. Damit würde Einzelnes gegen die Bildtotalität stehen und den Gesamtton stören.

Binnenform und Figuren

Die zentralperspektivische Raumorganisation legt nahe, daß sich auch die Binnenorganisation als orthogonal ausweist. Recht- oder Dreiecke, Diagonalen, die eine Bewegungsrichtung angeben oder sich wieder zu einer geometrischen Figur fügen, sind zwangsläufig Ergebnis der Differenzierung. Aber, die figurativen Elemente, die daran ausgerichtet werden, sind nicht selbst geometrischer Natur. Die Begebenheiten, die bildlich thematisch werden, sind menschliche Handlungen oder Zustände, Symbole oder Allegorien, die sich anthropomorph verwirklichen.

Das menschlich Figurative läßt sich also nicht ohne weiteres geometrisieren. Oder, anders formuliert, das Plastische des Menschlichen widerstreitet dem Geometrischen. Auch für dieses Problem hat Tintoretto eine Lösung. Beim „Sündenfall" (1550–1553) zwängt der Maler Adam und Eva in ein Parallelogramm. Dreiecksformen, pyramidale Anordnungen, das Einpassen der Figuren in die vertikal-horizontal Formanlage sind ständige Kompositionselemente – jedoch entdeckt er bald den Kreis sowie die abgeleiteten Formen wie Ellipsen und gekrümmte Linien. Damit ist ein Äquivalent zum übergreifenden Raum gefunden. Die Binnenform ist nicht mehr flächig, vielmehr räumlich. Der Geschlossenheit der Zentralperspektivität entspricht der des Kreises.

Der Kreis, im Gegenzug zu den orthogonalen Anordnungen, muß nicht beliebig bleiben. Bei „Kain erschlägt Abel" (1550–1553) wird das Blutbad im Innenkreis vollzogen. Das Kreisförmige verdichtet den Kampf, trägt so zur Dramatisierung bei. In der „Bergung des Markusleichnams" (1562–1566) verstärkt die Ellipsenform der Bergungsgruppe mit dem

Leichnam als Mittelachse das Moment des Beschützens. Es entsteht eine Wechselwirkung von Tiefenraum und Verdichtungsraum. Ein großrahmiges Dreieck unterteilt den Raum der „Kreuzigung“ (1565), aber eine horizontale Ellipse ordnet das Menschengetümmel rings um die Mittelachse des gekreuzigten Christus. Die erregte Menschenmenge ordnet sich elliptisch um den springenden Felsenquell beim Wasserwunder des Moses (1577). Das Geschehen im zweistöckigen Haus bei der „Anbetung der Hirten“ (1579–1581) ist von der Bedeutung her getrennt, ein Kreis vereinigt die verschiedenen Vorgänge. Kreis- und Ellipsensegmente kommen vor allem bei den Nahfern-Typen zur Geltung. Beim Abbau des zentralperspektivischen Raumes treten diese raumbildende Binnenformen als bildorganisierend in Erscheinung. Die kreisförmigen Binnenformen kanalisieren die Dynamik der Handlungen. Sie sind nicht nur Verbindungslinien, sie steigern oder beruhigen das Geschehen. Dabei nützt Tintoretto sowohl die Innenform, als auch die Corona der Kreislinie. Er setzt sie als Grenzlinie von drinnen und draußen ein, während bei den Diagonalen sich die Figuren nur irgendwie in eine Richtung anordnen.
Die Verwendung dieser Binnenform hat wohl zwei Ursprünge. Der eine ist rein formal, er kommt aus der Beschäftigung mit der Geometrie. Der andere entspringt der religiösen Malerei, es ist die Mandorla, der mandelförmige Heiligenschein, der den ganzen Christus umschließt. Der Mandorlacharakter ist bei der „Dornenkrönung Christi“ (1585–1590) erkennbar, in der Mandorlaform sitzt der Gegeißelte, außerhalb, um sie angeordnet, die Folterknechte. Die unnatürliche Haltung und Zuordnung von Johannes und Christus bei der „Taufe Christi“ (1580) erklärt sich aus der Ellipsenform, in die beide eingepaßt sind.

Selbst beim späten „Letzten Abendmahl“ erstellt sich eine Beziehung über einen Halbkreis. Das zentralperspektivisch ausgerichtete Hauptgeschehen verbindet sich dadurch plötzlich mit der alltäglichen Bewirtungsszene. Durch diese formale Kreisanbindung wird das Abendmahl zweideutig. Das heilige Ereignis findet nicht nur in lebensweltlicher Umgebung statt. Der Bissen Brot, den Christus verteilt, verknüpft sich mit dem profanen Bewirten.
Mit den Kreisvarianten greift die formale Ordnung in die Ausführung von Inhalten ein. Durch die Wechselwirkung mit den Figuren werden diese Binnenformen auch zu Bedeutungswerten.
Die Methode der deduktiven Ausdifferenzierung möchte am liebsten alles von oben herab determinieren, vom unendlichen Tiefenraum bis zum Kieselstein oder kleinen Zeh‘ . Der Widerstand dagegen verdankt sich dem plastisch Figurativen, das sich nicht geometrisch zähmen läßt. Vor allem widerspricht der geometrisch formalen Diktatur das Anliegen der Malerei, die einstigen Begebenheiten erfahrbar zu machen. Das Gegenmittel zur Form ist die Übersteigerung des Figurativen.

Michelangelo hat das Plastische in die Malerei eingeführt, so Hetzer. Daran knüpft Tintoretto an. Soweit ist das Urteil über Michelangelos Einfluß richtig. Nur geht Tintoretto dann andere Wege. Die Wahrnehmung des Nackten macht die spezifische Auffassung deutlich. Der spärlich bekleidete Sarazene der Markuslegende ist eine plastisch ausgeführte Figur, genauer eine Übertragung einer Plastik ins Bild. Schon der erste Blick erkennt dies, da der Oberkörper einem antiken Vorbild ähnelt. Ist einmal das Plastische erkannt, wird die Irritation ersichtlich. Es ist ein vollplastische Figur, aber nicht aus einem

Guß. Die gemalte Gestalt zerfällt in mehrere Teile. Es ist eine Gliederpuppe. Der leicht nach vorn geneigte Oberkörper, die Beinstellung sowie die Armbewegung stimmen nicht zusammen. Die Christusfigur der „Vorhölle“ (1568) neigt sich in einer Weise nach vorne, daß sie einem Stürzenden gleicht, weil die Beine diese extreme Körperhaltung nicht abstützen können. Der Maler komponiert die Figuren, er setzt sie aus Teilen zusammen. Diese Methode hält sich durch. Exemplarisch steht dafür die „Taufe Christi“ (1580). Christus scheint nach vorne zu schreiten, dagegen vollzieht der Oberkörper eine Seitwärtsdrehung in Richtung auf Johannes, die Armstellung unterstützt sowohl die Vorwärtsbewegung als auch die zur Seite. Der erhöhte Johannes der Täufer ist das leicht variierte Spiegelbild. Dadurch erstellt sich die Kreisform, die beide einfaßt, das Spiegelbildliche indiziert eine innere Verwandtschaft. Der malerische Gesamteindruck ist allerdings, als ob die beiden, während des Taufakts, zu laufen begännen. Dieser störende Eindruck verdankt sich der Übertragung des Plastischen ins Malerische. Tintoretto überträgt nicht einfach eine Plastik ins Bild, sie wird für den malerischen Zweck verändert. Die malerische Veränderung gleicht aber einer Deformation. Zur Zerstückelung kommt noch die Unstimmigkeit bei der Komposition der einzelnen Körperteile. Die Beinstellung ist eine Adaption von Stand- und Spielbein, malerisch umgesetzt wird dies zu einer Schrittstellung. Bei der Plastik sind Stand- und Spielbein nicht abgetrennt vom Körper, sie determinieren die Körperhaltung, entweder nehmen Rumpf und Oberkörper die untere Bewegungsrichtung auf oder stemmen sich dagegen.Beim Plastischen artikuliert sich eine Aufwärtsbewegung, bei Tintoretto ruht der Körper auf und wird einfach seitwärts gedreht, als sei die Hüfte eine

Drehbühne. Auch die Arme stehen in Beziehung zum Körper und zur Beinstellung. Bei Tintoretto dagegen sind sie frei. Sie richten sich nicht nach dem leiblichen Zusammenspiel, vielmehr nach dem, was die zu erzählende Handlung an Gestik verlangt. Es sind zwar überall plastische Gestalten, aber sie zerfallen in frei disponible Teile.

Tintoretto verkennt völlig die plastische Eigenart, nämlich daß eine Plastik gebaut ist, daß die Ganzheit aus in sich unterschiedenen, aber auf einander abgestimmten Teilen resultiert. Alles ist aufeinander bezogen. Der Hauptunterschied zwischen Plastik und Malerei besteht darin, daß sich die Plastik von unten nach oben entwickelt, dann sich ihren Raum entwirft. Die Figur in der Malerei steht im Raum, wird von ihm bestimmt und entfaltet sich gleichmäßig auf der Fläche. Die Plastik ist ein Bau, die malerische Figur ist eine Ausgedehntheit. Dieser Gattungsunterschied berücksichtigt der Maler nicht. Er überträgt sie und paßt sie der Raumsituation und der Handlung an. Die Deformation verdankt sich der malerischen Vorgabe. Diese resultiert aus der Verwandlung einer plastischen Figur als Bau in eine Ausgedehntheit. Einmal als Gliederpuppe definiert, wird die einstige Plastik expressiv aufgeladen. Das Dramatische verwirklicht sich durch die Übersteigerung von Gebärden, Haltungen, Gestik. Dabei läßt Tintoretto völlig außer acht, daß der dramatische Ausdruck nicht mit den natürlichen Äußerungen in Einklang stehen. Die Figuren sitzen, stehen oder gehen nicht, sie scheinen abzurutschen, ihr Gleichgewicht zu verlieren oder zu stürzen. Die Figuren befinden sich in instabilen Gleichgewichtszuständen.

Im Lauf der Entwicklung verzichtet Tintoretto sogar auf

figurative Ausrichtung an die Umgebung. Die fertigen Gestalten werden auf die Bühne gestellt, obwohl sie sich in der Weise kaum bewegen könnten, so die Rückenfigur im „Letzten Abendmahl“ (1592–1594), bei der „Grablegung Christi“ (1593–1594) scheint die Leichenstarre derart fortgeschritten, daß noch immer erkennbar ist, wie die Christusfigur am Kreuz hing. Der Maler übernahm einen gekreuzigten Christus und legte ihn, kaum verändert, in die Mitte der Trauernden.

Die Transformation der plastischen Gestalten in Malerei erzwingt Deformationen, um den malerischen Bedingungen gerecht werden zu können. Aber die Transplantate werden nur präpiert, nicht verwandelt, dergestalt, daß eine Metamorphose vorliegt. Die Personen werden nicht von innen her entwickelt. Michelangelo und Leonardo da Vinci erforschten den Bewegungsapparat, Muskeln und Sehnen, die Art und Weise, wie sich die Menschen bei alltäglichen Arbeiten bewegen, um auf dieser Grundlage den Menschen zu idealisieren. Tintoretto ahmt die äußerliche Erscheinung nach, ohne das innere Zusammenspiel, das erst diesen Schein erzeugt, zu beachten. Seine Kopien werden dann dynamisiert, so daß sich eine Übersteigerung einstellt. Nicht anders sieht es bei den weiblichen Figuren aus. Auch sie sind Kopien und werden dann entspechend verändert. Die weiblichen Merkmale und die scheinbar weiblichen Verhaltensweisen werden überbetont, ohne daß sie dadurch auch einen intensiven Ausdruck erhalten. Die Figuren haben ein Schlangenskelett, sie sind biegsam und dehnbar. Alles, was als sich als innere Bewegtheit äußert, ergibt sich durch Simulation. Die äußere Erscheinung wird so arrangiert, als käme es von innen.
Diese figurative Biegsamkeit sowie die Übersteigerung sind kein Selbstzweck. Sie fügen sich der kompositorischen Anlage, um sie inhaltlich anzureichern. Der Zweck ist wieder übergreifend. Die Figuren ordnen sich, mit kontrapunktischen Wendungen, um einen Gesamteindruck herzustellen wie die Verlassenheit, die Stille oder das Dramatische oder das Innehalten im fruchtbaren Moment.
Die Figuren sind in den Raum hineingestellt, aber sie stehen, gehen oder sitzen nicht; sie schweben. Es sind schwerelose Wesen, denen man eine Bekleidung übergeworfen hat. Sie sind asymmetrisch angelegt, immer im labilen Gleichgewicht. Diejenigen, die aufrecht stehen, scheinen umzukippen, und die Liegenden wollen sich gerade aus dieser unangenehmen Lage erheben.

Die Art der Figurenbehandlung verweist nicht auf Tintorettos Unvermögen, sie bezeugt vielmehr seine Meisterschaft. Er beherrscht spielend, was sich seine Vorgänger mühsam aneigneten. Und seine Vorgänger stellen ihm einen Fundus zur Verfügung, auf den er unbekümmert zurückgreift. So erweist sich Tintoretto als Vorläufer der Postmoderne. Jedoch verwertet er auch seine bisherigen Errungenschaften. Dabei denkt er ganz als Maler, er sieht nur Formen und Figuren, abgelöst von ihrer Natur und Bedeutung. Die Christusfigur aus der „Erweckung des Lazarus“ (1579–1581) ist mit der Maria aus „Christus bei Maria und Martha“ (1567) identisch. Er kennt weder hier noch bei „Susanna und die Alten“ (1575) irgendwelche Geschlechtsschranken. Die Haltung und der Kopf Susannas stellen eine Übernahme des Christuskopfes aus dem frühen Abendmahl von 1547 dar, nur eben ohne Barttracht. Das sind nur einzelne Herausstellungen, die jedoch genügen, um die permutative Produktionsweise aufzuzeigen. Es sind

Wiederholungen, Variationen, Kombinationen von Figuren und Einzelteilen. Es ist wahrscheinlich nur schwer möglich, Urformen zu deduzieren, denn die Wege sind verschlungen. Was für das Figurative gilt, setzt sich in der Bildherstellung fort. Auch hier fängt der Maler bei jedem Bild nicht neu an. Neben den Raumtypen, arbeitet er mit Ausschnittvergrößerung und Austausch. Der Austausch sieht so aus, daß er eine Bildanlage wiederholt und nur eine Figur oder eine Gruppe austauscht. Die Ausschnittvergrößerung ist eine wundersame Vermehrung. Aus einem Bild nimmt er mehrere Auschnitte vergrößert sie, variiert den formalen und farblichen Zusammenhang. Auf diese Weise zahlt sich die geometrische Konstruktion des Bildes aus. Durch die formale Organisation des Raumbehälters wie die figurativen Bezüge gewinnt er Exaktheit, so daß gleichsam mit Kleister und Schere gearbeitet werden kann. Nahtlos kann das eine ins andere übertragen werden. Die einheitliche Farbgebung kommt dieser Arbeitsweise entgegen. Zur Komposition als deduktiver Differenzierung gehört nun auch die Kombination. Die Herstellung eines Bildes impliziert eine Vervielfältigung, als künstlerische Variante der Serialität. Alles kann noch einmal verwertet werden und zu neuen Bildern führen. Tintoretto stellt das Einmalige eines Bildes in Frage. Die gerade hergestellte Konfiguration könnte auch anders sein. Und dieses Anderssein ist darin enthalten, wird dann in weiteren Bildern ausgeführt, wenn es die Verhältnisse zuließen. Was Tintoretto herstellt sind ästhetische Zustände. Und vielleicht bestand der Reiz gerade darin, die immer neuen Kombinationsmöglichkeiten auszu

Renaissance in der Gegenreformation

Tintoretto beginnt seine Laufbahn, als die Renaissance längst vergangen ist. Ihre Intentionen sind nur noch ein Nachhall. Seine Zeit fällt in den Beginn der Gegenreformation. Aber die Gegenreformation kann die Renaissance nicht auslöschen. Ihre Themen halten die profane Sphäre besetzt. Dort will man sich nicht immer mit Blut, Tränen, Leiden konfrontiert sehen. Die Schicksale der Märtyrer, die sich in aller Drastik vollziehen, sind nicht dazu angetan, den leiblich- sinnlichen Bedürfnissen gerecht zu werden. Es entwickeln sich zwei Stränge. Die Mythologie ist die Freistatt der Sinnlichkeit. Das reicht von der unmittelbaren Darstellung des sexuell Erotischen bis zur Selbstdarstellung des Künstlerischen. Die Verwirklichung von Heiterkeit, Sinnlichkeit, Muße ist die Aufgabe der mythologischen Malerei, nicht die Thematisierung des Mythischen selbst. Das Mythische ist Hülle, die nun mit sinnlichen Werten erfüllt wird.

Das Mythologische ist aber auch der Bereich des Politischen. Die Herrschaftsverhältnisse, die sich mythisch verpuppen, werden nun wieder aktiviert. Die Mythologie stellt nicht nur Motive und Embleme zur Veranschaulichung politischer Ereignisse oder Ordnungen zur Verfügung, sie dient auch der Ahistorisierung der politischen Zustände. Das, was geschieht, und so wie es ist, resultiert nicht aus geschichtlichen Verhältnissen. Es war schon immer so, das Gewordensein wird unterschlagen. Der geschichtlich-gewordene Zustand ist eine Wiederholung und eine Tatsache einer ewigen Herrschaftsordnung. Das Mittel ist die Idealisierung. In dieser

mythologisch-idealen Sphäre nobilitiert sich die reale Herrschaftsordnung, indem sie höchste politische Werte wie Gerechtigkeit, Wohltätigkeit, Sicherheit und die Herrschaftsgötter wie Zeus, Athene, Minerva für ihren Zweck gebraucht. In den mythologischen Darstellungen spiegelt sich die herrschende Klasse, die zugleich Auftraggeber ist.

Damit ist das Fortwirken der Renaissance sowohl gesichert als auch erschöpft. Renaissance hat mit der Wiederkehr der Antike nichts mehr zu tun, die Mythologie als Restbestand wird für gegenwärtige Bedürf-nisse ausgeschlachtet. Mythologie als mögliche Kritik an der Gegenwart einzusetzen, ist völlig unterhalb des damaligen Horizonts.

Jedoch in ganz anderer Weise ist die Renaissance nicht auszurotten. Ihre Inhalte sind entleert, aber sie hat sich gleichsam formalisiert. Sie setzt sich in der Form der Rationalität fort. Die Malerei fällt nicht hinter den rationalen Errungenschaften der Renaissance zurück.

Das gegenreformatorische Programm wird mit Mitteln der Renaissance zur Anschauung gebracht. Und es ist gerade Tintoretto, der diese Rationalität ausbaut.

Die Rationalität der Renaissance unterwarf mit geometrischen Mitteln das in der Realität Verstreute. Was vorher davor, daneben und dahinter war, brachte diese nicht nur in die Nähe und Ferne, entwickelte metrische Abstände oder Entfernungen mit Hilfe von geometrischen Figuren oder gedachten Feldlinien, vielmehr entwickelte sie ein übergeordnetes System, innerhalb dessen, die Dinge ihren Ort und ihr Gewicht erhielten. Diese zentralperspektivische Ordnung ist ein räumliches Koordinatensystem, das im fernen Fluchtpunkt sein Zentrum hat. Bei ihm laufen alle Feldlinien zusammen. Es ist eine künstliche

Metrisierung des Raumes. Denn die alltägliche Wahrnehmung, die in die Ferne schweift, kennt keinen Fluchtpunkt, nur Nähe und eine Ferne, die verschwimmt oder verblaßt. Nur von diesem Fluchtpunkt wird der Raum organisiert, und die Dinge werden eingeräumt. Das dies eine geometrische Ordnung ist, bevorzugt der Künstler Innenräume oder Plätze, weil diese bereits metrische Werte besitzen. Diese Raumorganisation ist auf den Betrachter ausgerichtet, deshalb vermeint er, nicht bloß zu sehen, wie er einen Gegenstand anschaut, er blickt in etwas hinein. Durch die geometrische Raumherstellung wird eine sinnliche Scheinwelt aufgebaut, in der sich der Betrachter nicht mehr aufhält. Es tritt eine Distanzierung ein. Die dargestellte Ordnungswelt tritt ihm gegenüber. Es entsteht ein Subjekt-Objekt-Verhältnis. Das Bild ist Objekt, aber auf das Subjekt hin ausgerichtet. Und das Bild ist eine Objektivierung dessen, was sich der sinnlichen Wahrnehmung nur als zerstreutes Vielerei darbietet. Die Raumordnung verbindet durch ihre Struktur das einzelne Hier und Dort.

Dieser malerische Rationalismus ist Bestandteil der Geschichte der Naturbeherrschung. Es galt, das fremde Draußen zu kolonisieren. Erforschung der Natur heißt nicht nur, Land- und Seekarten anlegen, sondern auch Bewegungsabläufe oder Zusammenhänge zu erkennen. Das Resultat der Naturbeherrschung wird dann die Naturwissenschaft sein. In der Malerei schlägt sich diese Naturbeherrschung als Rationalität der Ordnung, der Proportion, Harmonie durch. Als solche ist sie auch eine Formalisierung. Der sinnlich-wahrnehmbare Gegenstand zerfällt in Form und Stoff, ganz im Sinne von Aristoteles.

Die ursprüngliche Intention der Renaissancemalerei war, innerhalb der Geschichte der Naturbeherrschung, die Nach-

ahmung der Natur, sich mit rationalen Mitteln der Natur anzugleichen, nicht sie malerisch-rational zu reproduzieren. Aber die Malerei folgt der Formalisierung, der bloße Stoff wird in dieser Sphäre zum Inhalt, der nun von der Form aufbereitet wird.

Tintoretto partizipiert an der Geschichte der Naturbeherrschung, wobei unter Natur nicht das Objekt der Naturwissenschaft, sondern die Natur oder, wie es früher hieß, das Wassein einer Sache zu verstehen ist. Dabei nimmt er die fortgeschrittenste Position im Formalisierungsprozeß ein. Von Nachahmung ist keine Spur vorhanden. Auch hat er keinen Zugang zur unmittelbaren Natur einer Sache. Die rationale Ordnung ist ohne Kontakt zur natürlichen. Sie ist eine Konstruktion. Seine Naturgebilde sind zweiter Natur, er nimmt sie so, wie sie bereits von der Kunstgeschichte aufbereitet wurden, einschließlich seiner eigenen Errungenschaften.

Konstruktion wie präformierte Natur, die dadurch nur noch degradiertes Material darstellt, haben in der Form ihre Gemeinsamkeit. Über die Form kommunizieren gleichsam die Ordnung und der Inhalt. Als präpariertes Naturmaterial, ausgestopften Papageien ähnlich, können sie als reine Formgestalt in konstruierte Raumformen eingepaßt werden.
Die Konstruktion bleibt nicht äußerlich, sie produziert nicht nur den Raumbehälter. Sie strukturiert die Handlung, die sich darin abspielt. Dabei kommt es zu einem Zusammentreffen des metrischen Abstandes der Gruppen oder Einzelfiguren mit den Haltungen, Gebärden, Gesten der Gestalten. Aber die figurative Artikulationsweise ist, wider Erwarten, kein Hindernis. Die Konstruktion als deduktive Ausdifferenzierung

ist bis ins Innere der Figuren spürbar. Es kommt zu keinem Zusammenwirken des Verschiedenen, dergestalt, daß die Ordnung die Figuren freiläßt.
Der zentralperspektivische Raum wird durch Diagonalen, Dreiecke, Kurven, Krünmungslinien weiter differenziert. Mit dem Material wird kurzer Prozeß gemacht, es wird in Glieder zerlegt und dann der geometrischen Formanlage gemäß ausgerichtet. Der Einbau von Widerhaken, Gegengewichten, Kontrapunkten gehört zur Methode. Die Farbgebung ist der Formanlage äquivalent. Sie folgt der Kompositionsweise der Differenzierung. Es wird ein Grundton als Gesamtton zugrunde gelegt und dieser bis zur Grenze der Kontrastwirkung entfaltet. Damit sich keine Einheit des Kontrasts einstellt, ist der Grundton eine Mischfarbe, die sich dann über Buntwerte in Richtung Reinbuntwert bewegt. Die Mischfarbigkeit als Grundlage verhindert von vornherein, daß sich ein Gesamtkontrast einstellt.

Die Rationalität sieht nicht nur alles unter dem Aspekt der Formalisierung, sie sprengt auch die Dinge und Verhältnisse auf. Sie ergreift das, was ihr gleich ist, oder macht das Ungleiche gleich. In diesem Fall nur das, was sich als Form auffassen läßt, alles andere bleibt als minderwertig zurück. Die Aufsprengung eines Gegenstandes in Form und Material ist nur ein Beleg.
Dazu gehört aber auch die Trennung von Farbe und Form oder von Raum und Körper, von Raumäußerung und Entfaltung. Diese kunsthistorischen Kategorien gelten nicht nur für Tintoretto. Das beweist, daß überall, wo diese greifen, auch die Naturbeherrschung ihre Macht ausübt. Dies gilt sowohl für die Geschichte der Kunst als auch für die Kunstwissenschaft. Die Rationalität beschränkt sich nicht auf den Formbau

der Bilder. Sie treibt zur Rationalisierung. Diese zielt auf Vereinfachung. Diese wiederum führt zur Produktion von Serienelementen. Die variablen Elemente können miteinander kombiniert werden, das Gemälde wird wie ein Fertighaus erstellt. Die Vereinfachung wirkt sich auch auf die Produktion selbst aus. Jedes Bild ist potentiell Ausgangspunkt einer Reihe. Ausschnitte werden vergrößert, so daß sie selbst zu einem Gesamtbild werden. Oder, es wird eine Formanlage immer wieder benützt, nur die Figuren werden ausgetauscht.
Die Rationalisierung, mit dem Ziel der Vereinfachung, arbeitet somit mit Ausschnittvergrößerung, Austausch und der Formatierung der Darstellungsweisen in Serienelemente. Damit vollzieht sich ein Prozeß der Bildherstellung von der Aufgabe, etwas in Erscheinung zu bringen, hin zur Produktion von optischen Zuständen. Das, was zur Darstellung kommen soll, wird als optischer Wert begriffen.

Das Bild ist eine Objektivierung durch rationale Formalisierung. Als Objektgebilde sind die Werke aber auf ein Subjekt gerichtet. Damit sie ihre Wirkung im Subjekt erzielen, gilt es, die Wahrnehmungsweise des Betrachters zu beachten. Das Objekt ist auf das Subjekt berechnet. Also genügt es, die Darstellung in optische Werte umzusetzen. Die Formanlage, die Bezüge, Elemente werden als optische Erscheinungsweisen behandelt. Das heißt, es genügt einen Gegenstand so darzustellen, wie er optisch als solcher erfaßt wird, nicht wie er selbst zum Vorschein kommt.
Grundlage des Optischen ist die Wiedererkennbarkeit. Auch darin artikuliert sich die rationale Naturbeherrschung. Es reicht aus, mit wenigen Strichen, Farbtupfern und Formandeutungen den Gegenstand optisch zu produzieren, und die

Wahrnehmung erkennt den Gegenstand wieder und vervollständigt ihn.
Damit ist in idealtypischer Weise ein autonomer ästhetischer Zustand hergestellt. Die Malerei befreit sich vom Naturvorbild. Der Fluchtpunkt liegt nicht in der Wiedergabe von Natur, vielmehr in der Produktion von Natur. Die künstlerische Rationalität beherrscht nun ihre Mittel. Damit hat sich die Naturberrschung auch in der Kunst durchgesetzt.

Der Verlust, der sich aus dieser rationalen Herstellung eines optisch-ästhetischen Zustands ergibt, ist nun klar: es ist die Nachahmung oder das Mimetische. Die Bäume sind keine Bäume mehr, es sind optische Kunstprodukte, die als Bäume wiedererkennbar sind. Das heißt, mit dem Verlust des Mimetischen verliert sich der Sinn für das Individuelle. Die Rationalität reicht nur bis zum Einzelnen, aber der individuelle Ausdruck, den das Individuelle auszeichnet, ist nicht mehr vorhanden. Und was sich als individueller Ausdruck gebärdet, ist eine rationale Konstruktion, die die Elemente in einer Weise konfiguriert, daß der gewünschte optische Eindruck entsteht.

Die Renaissance setzt somit ihren Siegeszug fort, jedoch nur einseitig. Sie zieht sich zur formalen Rationalität zusammen und artikuliert sich als Naturbeherrschung in der Geschichte. Ihre Inhalte jedoch werden ausgelöscht. Sie entdeckte das Individuum und die Welt als Diesseits. Das Individuum kann sich aber nicht entfalten, es wird zum Einzelnen degradiert, und die Welt wird zum bloßen Material disqualifiziert.
Tintoretto ist nicht der Begründer der formal-rationalen Konstruktion des Bildlichen, er ist als Maler eine Station in der Geschichte der Naturbeherrschung. Er war sich dessen

wohl kaum bewußt, was er machte. Aber er befand sich auf der Höhe seiner Zeit und wußte, was getan werden mußte, um als Konkurrent bestehen zu können. Was sich somit in seiner Malerei niederschlägt, ergibt sich aus dem geschichtlichen Gefüge.

Gegenreformation

Tintoretto gehört ins Zeitalter der Gegenreformation, und er ist ihr Propagandist. Aber es ist nicht alles so, was die Gegenreformation verheißt. Die Universalmonarchie in direktem Kontakt zu Gott, kann ihre Versprechen nicht einlösen, sie wird, ökonomisch zerrüttet, nur zum Haus Spaniens. Venedig, in Konkurrenz mit Genua, dem Finanzier Spaniens, verliert immer mehr an Boden. Die Türkengefahr, die Suche nach Großmächten, die Venedig stärken, sowie Hungersnöte, Epidemien nagen am Selbstbewußtsein, so daß selbst die innere Ordnung ins Wanken gerät. Die machtvollen Dogen, die das Selbstbewußtsein der Republik spiegeln, gleichen nun zersausten Hähnen. Die hohe Kunst des Taktierens, des Falschspiels in Verbund mit der politischen Polizei – es nützt nichts, es geht bergab.
Das schlägt sich auch im gegenreformatorischen Programm nieder. Die Legenden von Märtyrern, die sich für den Glauben abschlachten lassen, und siehe da, der Himmel öffnet sich, haben ausgespielt. Dies wäre zynisch, angesichts der Hungernden und der Berge von Pestleichen, die sich gen Himmel erheben, und kein Sakrallicht erbarmt sich.
Die Universalmonarchie bringt auch keine Rettung, trotz der siegreichen Schlacht von Lepanto, der Osmane schnürt Venedig weiterhin ein, die darauf folgende langjährige Pestepidemie: diese Ereignisse gebieten es nicht, eine „Gloria" mit der kaiserlichen Familie und den venezianischen Adligen gleich neben der göttlichen Dreifaltigkeit zu malen.

Tintoretto müht sich um ein neues gegenreformatisches Programm. Im Zentrum steht Christus. Er ist dabei nicht

das Opfer im Sinne von Paulus. Er ist jetzt wieder einer, der handelt und nicht nur alle Leiden der Welt auf sich nimmt.
Wandelt Christus wieder auf dieser Welt, bildlich gesprochen, so ändert sich auch die Welt. Es fällt ein anderes Licht auf die Ge-schichte. Vorher war die Geschichte insgesamt mit der Heilsgeschichte identisch. Die Herrscher als Werkzeuge Gottes, bringen die Heilsgeschichte voran. Nun entsteht ein Riß. Es gibt jene weltliche Geschichte, und es gibt die Heilsgeschichte. Sie kommt mit und durch Christus. Dabei tritt das Heil nicht mit Pauken und Trompeten in die Geschichte ein, sondern unbemerkt.
Das Heilsgeschehen ist unauffällig, aber es ist sichtbar als verschwindende Größe bei der „Hochzeit von Kana". Das Heil zeigt sich nicht in Reden, in der Glaubensstärke, sondern durch Wunder wie in der Erweckung des Lazarus, der Brotvermehrung, der Verwandlung von Wasser in Wein. Christus ist Zauberer und Magier. Er ist aber auch der Knecht, dem es nichts ausmacht, anderen die Füße zu waschen, er ist die Verkörperung der Caritas, der andere speist. Ein Erlöser, der sich erniedrigt, sich um die Armen kümmert, dürfte den Herren und feinen Damen kaum geschmeckt haben. Diese Interpretation Christi ist nur in äußersten gesellschaftlichen Notfällen möglich.

Das Dritte ist, Christus bewegt sich nicht irgendwo, in einer idealisierten Sphäre, er befindet sich in der alltäglichen Lebenswelt. Die Geburt in einer halbverfallenen Hütte, bei Ochs und Esel, das Abendmahl in einer Spelunke, seine Kreuzigung als Jahrmarktszene.

Die Eckpunkte des gegenreformatorischen Programms beziehen sich auf die Idee einer unmerklichen Heilsgeschichte: Christus als Vollbringer von Wundern, die ihn als Gottes Sohn ausweisen, als Helfer der Armen, und die Geschichte Jesu als lebensweltliches Geschehen.
Aus der Perspektive der Notzeit bekommen die Bilder der Markuslegende eine andere Bedeutung. Sie sind nicht nur Huldigung, sondern auch Beschwörung des Stadtheiligen. Der wundertätige Heilige, der einen Blinden wieder sehend machte, einen Sarazenen aus dem Meer rettete, wird auch Venedig retten, wie umgekehrt venezianische Seeleute seinen Leichnam vor der Verbrennung bewahrten. Das merkantile Denken von Schuldbegleichung wird hier sichtbar.

Die Moseswunder sind eine direkte Reaktion auf die langjährige Pestepidemie. Daß einer kommen würde, um Krankheit und Tod zu beenden, war die Sehnsucht der Venezianer. Sie verstanden sich als das verlassene Volk Israel in der Wüste. Subtil wird unterschieden, das eine ist die Heilsgeschichte Christi, die alle Christen betrifft, das andere ist Venedigs Katastrophe. Die Aufteilung in Heilsgeschichte und Geschichte der Menschheit hat sich vollzogen. Es wird ein Moses erwartet, der aus der Wüste herausführt, kein Christus, der die Welt erlöst. Grundlage ist nicht mehr die Paulinische Opfertodtheologie, es ist das Johannes-Evangelium. Der unerkannt wandelnde Christus ist ein Beweis dafür, daß das Licht in die Finsternis schien, aber die Finsternis ergriff es nicht. Oder dafür, daß Christus in sein Eigentum kam, die Seinigen ihn aber nicht aufnahmen.

Die Heilsdimension erstreckt sich in die Lebenswelt. Es verwandelt sich in ein natürliches Geschehen. Und umgekehrt,

die tägliche Not, das Darben und Sterben, findet in biblischen Geschichten ihre Entsprechung. Die Märtyrerlegenden trösten die Menschen nicht mehr über ihr Elend hinweg. Was sind die Marter der Märtyrer gegen das reale Leiden. Und werden die Menschen, die der Gerichtsbarkeit zum Opfer fielen, nicht auch geblendet, wird ihnen nicht die Zunge herausgerissen, werden ihnen nicht Hände abgehackt, wie dies die „peinliche Gerichtsordnung Karls V." vorschreibt.
Die gegenreformatorische Aufgabe der Malerei heißt: vergegenwärtigen und beeindrucken. Dafür hat sich Tintoretto seine Komposition der deduktiven Ausdifferenzierung erarbeitet. In Verbindung mit den religiösen Themen heißt vergegenwärtigen in diesem Fall, das heilige Geschehen in die Lebenswelt stellen. Der Betrachter kennt die alltägliche Lebenswelt wieder. Das Gefälle wird verringert, er findet sich darin wieder. Vergegenwärtigen heißt, das Ferne in die Nähe bringen, so eine Einfühlung ermöglichen.

Darauf folgt jedoch die Gegenwendung, das Beeindrucken. Glorienschein und die Präsenz von Engeln, und sei es als Luftgeister, lassen keinen Zweifel, es werden nicht gewöhnliche Sterbliche dargestellt. Das ist der Preis dafür, daß die Heilsgeschichte im Alltag spielt. Jedoch das eigentliche Beeindrucken heißt: Überbietung. Das ist das Feld der Rationalität. Die rationale Geometrie konstruiert unermeßliche Räume. Alles ist überdimensioniert. Ungeheure Tiefen und Höhen, aber auch Ungeheures vollzieht sich. Die Figuren bewegen sich nicht, sie befinden sich in Ekstase. Um die Wirkung noch zu steigern, werden am liebsten ganze Menschenmassen verarbeitet. Der Unermeßlichkeit der Raumausdehnung entspricht das Gewoge und Gewimmel von Menschenmassen.

Die Raumorganisation und die Herstellung ekstatischer Bewegung dienen der Produktion eines Gesamteindrucks: das Ungeheure soll bildlich beschworen werden. Das Rationale weist damit über sich hinaus, die Drehungen, Wendungen, künstlich erzeugt, überschreiten das Naturmögliche.

Durch diese Überschreitung mit den Mitteln der Kunst, beweist die Malerei, daß sie, das, was jenseits des Daseins liegt, in die Lebenswelt einpflanzen kann. Das Ungeheuerliche besteht inhaltlich nicht im Einbruch der Transzendenz in die Immanenz, es ist die unmerkliche Anwesenheit der Transzendenz in der Welt des Alltags.
Um dies zu verdeutlichen, ist der Dramatiker gefragt, der durch die Konfiguration einen fruchtbaren Moment erstellt. Daneben gibt es auch noch den Erzähler, der im dramatischen Augenblick noch genug Freiraum für ein erzählendes Vorher, Nachher oder für Begebenheiten, die nur mittelbar mit der Haupthandlung zu tun haben, läßt. Die Erzählung umspielt gleichsam den dramatischen Augenblick. Oder, sie ist gänzlich von jeder Dramatik frei. Das Erzählerische stellt sich durch die Versammlung verschiedener Handlungseinheiten ein.
Das Bild ist in imaginäre Zonen aufgeteilt und jede, als ein Hier, zeigt eine andere Begebenheit. Eine andere Möglichkeit ist das undramatische Innehalten. Die Ausgestaltung dessen, was zwischen dem Vorher und Nachher geschieht. Das Innehalten ist eine Dauer, in der der Atem stockt.

Tintoretto stellt sich in den Dienst der Gegenreformation. Seine Gemälde stellen wieder Christus ins Zentrum. Der Schauplatz ist die Lebenswelt. Die Transzendenz ist erloschen, aber auch diese Welt entbehrt eines Fundaments. Die

Stimmung, die die Gesamtwirkung auslöst, indiziert eine Sumpflandschaft mit Schwefelhimmel darüber. Es bildet sich ein Erdinnenraum, in dem das Heil geschieht und der Mensch auf Erlösung harrt.
Die Befolgung des gegenreformatorischen Auftrags führt nicht zum Glauben, stärkt nicht das Vertrauen, sie nährt den Zweifel. Plötzlich wird alles brüchig, der Mensch fühlt sich, als wäre er in Ägypten, im archetypischen Exil.
Tintoretto inauguriert keine Tradition, trotz der Fortsetzung durch seine Söhne. Ihn als Vorläufer El Grecos zu begreifen, gilt nur dann, wenn das manieristische Moment herausgelöst und verabsolutiert wird. Der Einfluß Tizians ist viel höher zu veranschlagen. Jedoch hat er im 19. Jahrhundert einen großen Schüler, er heißt Gustave Doré. seine Darstellungen der Hölle Dantes und der gegenwärtigen Hölle greifen Tintorettos Stilmittel auf. Die Ausdruckskraft, die Doré dadurch erlangt, wirft die Frage auf, ob der Tintoretto der Sumpflandschaft und des Schwefelhimmels nicht selbst diese Welt als Hölle begriff.

Veronese

Entwicklung

Mit einem einzigen Gemälde läßt sich Veroneses Malerei bestimmen: mit der „Hochzeit zu Kana“ von 1562/63. Es ist alles vorhanden, was Veronese auszeichnet: das Gleichgewicht von Architektur und Handlung. Die Architektur ordnet den Bildraum, den dann die Hochzeitsgesellschaft einnimmt. Der architektonischen Statik antwortet das fast stille Dasein der Menschen. Die Motive der Hochzeit und der Verwandlung von Wasser in Wein rücken in den Hintergrund. Kaum ist auf den ersten Blick das frisch vermählte Paar zu entdecken. Die Malerei scheint Selbstzweck zu sein. Sie verwirklicht durch die Motive hindurch ihr eigenes Potential. Das Thema des Gemäldes ist die Farbe, die eine bestimmte Atmosphäre erzeugt, die des Festlichen.
In dieser Weise wird Veronese rund 300 Jahre später von einem anderen Maler, von Paul Cézanne, erfaßt (Michael Doran, Gespräche mit Cézanne, Zürich 1978). Dessen Interesse richtet sich ganz auf die Farbe. Seine Begeisterung hat ihren Grund darin, daß Veroneses Maltechnik im 19.Jahrhundert verlorengegangen ist. Und selbstverständlich interpretiert Cézanne seine Auffassungen in Veronese hinein. Aber dies ist vielleicht gerade notwendig, um Veronese zu begreifen. Er sieht, daß, um eine solches großformatiges Gemälde herzustellen, hinter dem Farbenschauspiel eine Struktur stecken muß, die überhaupt erst einen „Zustand farbiger Entrückung“ ermöglicht.

Das Bild ist zunächst eine große Maschine. Dann bezeichnet Cézanne die „dunklen verflochtenen Wurzeln der Dinge“,

die durch die Farben an der Oberfläche ablesbar sind. Die Wurzel ist die Grisaille. Grauwerte bilden die Untermalung. Dann werden Schicht um Schicht die Farbwerte aufgetragen. Daraus resultiert der Bildzusammenhang: „Alle Töne durchdringen sich, alle Formen greifen kreisend ineinander. (...) Man taucht ein in die Wahrheit der Malerei.“(S. 166) Veronese entwickelt also aus der Vermischung der Nichtfarben Schwarz und Weiß das ganze Farbenspektrum, von den Bunt- zu den Reinbuntwerten. Das Spiel der Farben artikuliert mehr als nur starke Kontraste. Für Cézanne ist eine farbige Ganzheit hergestellt. Die Harmonie, die er empfindet, verdankt sich dieser genetischen Entfaltung und Verknüpfung, im idealen Fall, aller Farben, die die Unbuntwerte einschließt. Das Bild ist mit Farbbausteinen errichtet. Cézanne sieht in Veronese, wohl auch wegen der achitektonischen Präsenz, seinen Vorläufer: das Bild ist ein Bau.

Veronese wurde als Paolo Caliari 1528 in Verona geboren, er starb am 19. April 1588 in Venedig. Seit 1541 war er Schüler von Antonio Badile in Verona. 1553 geht er nach Venedig, wo seine Karriere als Vertreter venezianischer Malerei beginnt. 1560 reist er nach Rom, diese Reise bleibt nicht ohne Einfluß auf sein Werk. Veronese ist sowohl von Tizian als auch, vor allem im Spätwerk, von Tintoretto beeinflußt. Das heißt nicht, daß er kein eigenständiges Werk ausbildete. Aber er gehört in diesen Umkreis. Er ist kein Außenseiter, vielmehr ein Repräsentant der Tradition.
Die bekannten Themen aus Religion und Mythologie wiederholt auch Veronese. Es sind die üblichen wie Verkündigung Mariae, Anbetung der Hirten wie die der Könige, letztes Abendmahl, Kreuzigung, Auferstehung sowie die verschiedenen Martyrien der Heiligen. Die üblichen Mythologien sind Venus und Mars, Venus und Adonis, Tod des Pokris oder Lukretias Selbstmord. Es gibt Stifterbilder, Santa Conversazione; Veronese bleibt innerhalb der gängigen Themen.
Als Hauptwerke gelten: die Bilder im Dogenpalast (1553/1554), der „Blitzeschleudernde Zeus“, „Juno und Venedig“, „Jugend und Alter“. Dann die Gemälde in San Sebastiano von 1556 wie „Esther wird zu Ahasver geführt“, „Esther von Ahasver gekrönt“, „Triumph des Mordechai“. Dann die Tondi für die Libreria Vecchia di San Marco (1556/1557): „Musik“, „Arithmetik und Geometrie“, „Ehre“. Darauf folgt das „Gastmahl im Hause Simeon“ von 1560. Die Arbeit für die von Palladio erbaute Villa Barbaro in Maser beginnt 1561. Die großformatige „Hochzeit von Kana“ malt Veronese 1562/63. Die Martyrien von Markus und Marcellino, Sebastian erfolgen 1565. Ins selbe Jahr gehören, die wahrscheinlich für den Prager Hof gedachten Allegorien wie „Glücklicher Bund“, „Untreue“, „Ehrfurcht“, „Enttäuschung“.

In den Jahren1565 bis 1567 malt der Künstler „Darius´ Familie vor Alexander dem Großen“, der „Dank für den Sieg von Lepanto“ gehört ins Jahr 1571. Ab 1572 folgen die Gastmähler Gregors des Großen, in den Häusern Simeon und Levi. Das „Martyrium der hl. Justine“ wie die Allegorien im Kollegsaal des Dogenpalasts gehören ins Jahr 1575. Die Venus-Variationen enstehen 1580. Die „Taufe Christi“ für San Nicolò ai Frari, jetzt in der Brera in Mailand, datiert von 1582, danach malt er 1583 den „Triumph Venedigs“ und „Judith und Holofernes“.

Es ist selbstverständlich, daß, aufgrund der Unzahl von

Werken, keine Einigkeit über deren Qualiät besteht. Einige Kunsthistoriker würden noch weitere hinzufügen, andere die Anzahl der Hauptwerke gerne verringern. Bei der Absicht, die Eigenart Veroneses zu kennzeichnen, kommt es auf einige Werke mehr oder weniger nicht an. Bei der thematischen Behandlung kommen sowieso weitere Gemälde zur Sprache. Der erste Schritt ist, Veronese Kontur zu verleihen, dann seine Elemente herausstellen, um ihn schließlich in den Traditionszusanmenhang zu stellen. Denn wer Veronese nur aus der Tradition sieht, wird eben nur die Verbindungslinien beachten, ohne seine Eigenart zu erkennen.

Die frühen Bilder im Dogenpalast stellen zunächst eine Abklärung dar. Die Riesenformate werden als Fläche behandelt. Bei „Juno und Venedig" und „Jugend und Alter" ist alles aufs einfachste reduziert, dadurch erreicht Veronese monumentalen Eindruck. Die Vertikale dominiert in „Juno und Venedig", Venedig reckt sich nach oben, um die Gaben Junos zu empfangen. Die formale Vertikale ist zugleich als inhaltliche Zuordnung von Empor und Herab zu sehen. Auch die Farbgestaltung beschränkt sich auf einen gelblichen Gesamtton, der in die Richtungen Orange und Weiß sowie in Richtung der Blaukontrapunkte differenziert wird. Es entsteht ein farbiges Entsprechungsspiel und eine lichte und warme Gesamtwirkung.
Bei „Jugend und Alter" wird das Nebeneinader bevorzugt. Das sitzende in die Ferne blickende Alter sieht nicht, wie sich ihm die demütige Jugend nähert. Auch hier stiftet die Helligkeit den Gesamtton, kontrapunktiert von dunklen Lokalfarben. Die Schwierigkeit, das längliche Oval als formale Vorgabe zu füllen, wird dadurch gelöst, daß durch die waagrechte Zuordnung ein Gegengewicht entsteht. Die formale Enge scheint durch den weitschweifenden Blick sowie durch die in sich ruhende Sitzhaltung des Alters und die Innigkeit der Jugend aufgehoben zu werden. Sie steigert die plastische Präsenz. Das Oval wirkt so als Verdichtungsform, die das Wesentliche erfaßt.
Der „Blitzeschleudernde Zeus" ist ein Zeugnis der figurativen Bewegung. Die von Zeus verfolgten Laster und Verbrechen stürzen in die Tiefe. Das Oval ist in zwei Kreisformen unterteilt. Die obere füllt Zeus aus, die Laster-Verbrecher-Gruppe wird von der unteren einbegriffen. Diese gibt die Lagen vor, innerhalb deren sie sich bewegen. Sie kreisen um einen imaginären Mittelpunkt. So entsteht der Eindruck, als seien sie aus einer Figur entwickelt und in verschiedenen Stadien festgehalten worden.
Bei diesen Bilder wird die Auseinandersetzung von Formvorgahe und plastischer Figuration erkennbar. Die Form verengt, aber die plastische Modellierung der Figuren verdrängt die Form. Dies gelingt, weil der Malgrund Fläche bleibt, nicht zu einer Raumaus-gedehntheit ausgearbeitet wird. Die Konzentration auf das Plastische läßt die Form als Umgebung vergessen.

Eine weitere Herausforderung sind die Darstellungen aus der Geschichte der Esther. Gegenüber den vorherigen bestechen die Tondi durch die Verwandlung der Fläche in Raumausdehnung. Dabei bleibt es nicht bei einer zentralperspektivischen Ausrichtung, Veronese gestaltet eine Untersicht. Das Dekkengemälde wird gestaltet, daß das Geschehen so organisiert ist, wie es der Blick von unten tatsächlich auch wahrnehmen würde.

Das Bild ist kein waagrechtes Gegenüber, sondern ein senkrechtes Oben. Durch die Untersicht wird der Wirkung verstärkt, weil das Oben immer Mächtigkeit indiziert. Allerdings ist die Untersicht nicht streng durchgeführt. Sie findet sich bei den Personen, nicht in der Architektur wieder. Die Architektur dient zunächst der Aufteilung der Fläche und ihrer Verwandlung in Räumliches. Sie gibt den Vordergrundsabschnitt eines zentralperspektivischen Raums vor, in den nun, in Untersicht, die Figuren eingepaßt sind. Da nur der vordere Abschnitt sichtbar ist, bleibt dieser konstruktive Fehler verdeckt. Die Tondoform gereicht nun zum Vorteil, weil sie, aufgrund der Rundform, eine Flächengestaltung nahelegt. Denn eine Raumherstellung erfolgt durch Diagonalisierung als Richtung in die Tiefe. Um eine Diagonale als solche zu erkennen, bedarf es waagrechter und senkrechter Linien. Diese sind meist schon durch das eckige Format eines Gemäldes vorgegeben. Bei einem Tondo muß, um einen solchen Raum produzieren zu können, die Rundform negiert werden. Der Kastenraum ist unabhängig von der Tondoform. So aber arbeitet Veronese mit der Form, die wiederum nur einen Ausschnitt präsentiert. Und da dies nur ein Ausschnitt ist, genügt es, die Figuren in Untersicht zu malen. Denn von einem Ausschnitt ist nicht zu erwarten, daß er die Gesamtraumanlage erscheinen läßt.
Hinsichtlich der Farbgebung steht wieder die Einheitlichkeit im Vordergrund: ein gelb-brauner Gesamtton mit Helligkeitswerten von Dunkel bis Hell sowie kontrastiven getönten Reinbuntwerten.
Die Geschichte der Esther allegorisiert den Sieg der katholischen Kirche über den Protestantismus.

Die Tondi für die Bibliothek: „Musik“, „Arithmetik und

Geometrie“, „Ehre“ bewältigen nun auch die architektonische Untersicht. Im Vergleich zu den anderen ist die „Musik“ das bessere Werk. Aber nicht die Behandlung der Figuren ist zu beachten, sie sind einfallslos arrangiert. Es ist die Kontrastwirkung, die zu einer Harmonie führt. Diese ergibt sich aus dem Komplementärkontrast Grün-Rot und dem Hell-dunkel-Kontrast. Die aufgehängte Flöte sowie die Panplastik im Hintergrund verweisen auf die Herkunft der Musik. Dabei wird jedoch klar, daß sich Pans Landschaft, Arkadien, in eine Allegorie, in die der Musik, verwandelt hat. Arkadien, das scheinbar untergangen ist, erwacht überall dort, wo Musik erklingt. Die Musik entführt nach Arkadien, das ist von der Wunschlandschaft geblieben.

Das „Gastmahl im Hause Simeon“ ist gleichsam der Vorbote für die darauffolgenden Gastmähler. An ihm wird die neue Rolle der Architektur klar. Sie ist nicht nur Schauplatz, sondern Mitspieler. Die Figuren sind nicht in sie hineingestellt, sie ist es die das Zu- und Gegeneinander der Figuren regelt. Veronese hält sich an die Fläche. Das figurative Geschehen, die Salbung Christi im rechten Vordergrund als inhaltlicher Schwerpunkt, wird vom Flächendenken her bestimmt. Eine Figur schließt sich an die andere, daraus ergeben sich größere und kleinere Gruppen, die sich durch Richtungslinien trennen oder verbinden lassen. Mit dem Einbau von Architektur, hier einem Säulenvorbau, erhält die Fläche Tiefe. Die flächige Addition der Figuren wird zu einer räumlichen, das Nebeneinader ist nicht nur ein Hintereinander, sondern auch eine räumliches Auseinander, im Sinne von Nähe und Ferne. Die Architektur trennt aber auch. Die sich um Christus versammeln, sind von jenen getrennt, die sich im dunklen Säulengang aufhalten.

Dadurch wird die räumliche Trennung zu einer Inhaltlichen. Es gibt jene, die sich des Ereignisses bewußt sind und jene, die davon keine Ahnung haben, dazwischen sind die Unentschiedenen.

Mit der Einfügung der Architektur als Mitspieler hat Veronese ein flächenorganisierendes Element gewonnen, das ihm erlaubt, sowohl die Horizontale als auch die Vertikale als Raumausgedehntheit zu gestalten. Denn die zentralperspektivische Raumordnung hat ihr Gewicht in der horizontalen Organisation, die Beherrschung der Vertikalen bleibt, wie bei Tizian und Tintoretto zu erkennen, eine Aufgabe des Flächendenkens. Selbst bei Tintoretto schrumpft bei einer Vertikalkonstruktion der Raum zur Fläche.
Hinsichtlich der Farbgestaltung gibt der Maler die Herstellung eines Gesamttons auf. Die Einheitlichkeit ergibt sich aus den Lokal- und Gegenstandsfarben. Der hellblaue Himmel mit gelblich-weißen Wolken im Hintergrund verbindet sich mit dem hellen Marmor des Vorbaus, während sich die Figuren durch getönte Reinbuntwerte kontrastiv verknüpfen.
Bei der „Hochzeit zu Kana“ (1552/63) kommt es nun zu einem gleichwertigen Zusammenspiel von Architektur und figurativer Ordnung. Für den festlichen Anlaß wurde eine prächtige Umgebung gefunden. Hier wird der Einfluß von Andrea Palladio sichtbar. Die Architektur gibt dem Bild eine Struktur. Säulen und Gebälke säumen die Festgesellschaft, eine Außentreppe bildet den Mittelgrund, trennt den Vorder- vom Hintergrund, gleichzeitig halbiert sie die Fläche. Eine formale Harmonie ergibt sich durch die architektonische Anlage.
Veronese war nicht erst durch die Ausmalung der Villa Barbaro mit Palladio konfrontiert. Schon der Palazzo Iseppo Porto in

Vicenza (vor 1550) gab die Möglichkeit, einige Räume auszumalen. Aber Veronese ist kein Architekturmaler, der jetzt Palladios Architektur umsetzt. Er benützt seine Kenntnisse, um seine Malerei zu bereichern. Indiz dafür ist, daß Veronese nur Säulen und Gebälk der Gebäude zeigt, nicht aber ganze Gebäude, um daran das Zusammenwirken der Bauelemente vorzustellen. Er übernimmt von Palladio die „fünf Ordnungen, die die Alten gebrauchten“. Diese Säulenordnungen klassifiziert er in Toskana, Dorika, Ionika, Korinthia, Komposita. Das erste Gebäude im Vordergrund ist danach, die einfachste Art, die toskanische Ordnung. Nach Palladio ist sie die „einfachste und schlichteste unter allen Ordnungen. (...) Denn sie hat noch etwas von den ersten Ursprüngen behalten und es fehlen ihr all jene Verzierungen.“ (Andrea Palladio, Die vier Bücher zur Architektur, Darmstadt 1986, S. 43) Veronese kombiniert die toskanische Säule mit einem dorischen Gesims. Das zweite Gebäude ist korinthischer Ordnung. Das dritte und letzte Gebäude ist von kompositer Ordnung: „Die komposite Ordnung, die man auch die lateinische nennt, da sie von den alten Römern erfunden worden ist, wird deshalb komposite genannt, weil sie an den beiden Ordnungen teilhat. Sie ist die Regelhafteste und Schönste, das aus der Ionika und der Korinthia zusammengestellt worden ist.“ (Palladio, S. 75) Damit hat nun Veronese alle fünf Ordnungen vereinigt. Den drei Ordnungen werden die zwei anderen beigefügt. Die Dorika ist die Fortsetzung der Toskana, im ersten Gebäude. Dann kommt die korinthische Ordnung in Reinform, schließlich Komposita als Synthese von Ionika. und Korinthia. Der Campanile im Hintergrund bleibt geschichtlich unbestimmt. Seine bildliche Funktion besteht darin, im Hintergrund einen vertikalen Sehpunkt aufzurichten.

Die architektonischen Bauten versammeln gleichsam die Hochzeitsgesellschaft. Sie begrenzen und geben Symmetrie. Auf der Freitreppe wird das Essen bereitet, hereingetragen und verteilt. Im Vordergrund sitzt hufeisenförmig die Festgemeinde. In der Mitte Christus, daneben seine Mutter, vor ihm ein musizierendes Trio. Gleichzeitig wird der neue Wein ausgeschenkt. Das Bild zeigt ein eher stilles Geschehen. Es gibt kaum heftige Bewegungen. Es gibt keine Gesamtbewegung. Damit jedoch ein statisches Aneinander vermieden wird, läßt der Maler die Gäste umherblicken oder miteinander sprechen.

Die Ausmalung der Palladio-Villa des Humanisten Barbaro in Maser mußte dem Villencharakter angepaßt werden, sie sollte sich behaupten und nicht vordringen. Zudem war eine uralte Maltechnik gefragt, die Freskomalerei. Die Wandmalerei auf nassem Kalkputz erforderte sichere und schnelle Pinselführung. Daraus ergeben sich fast spielerische Arbeiten. Die Landschaften sind locker hingetuscht, der vielfigurige Götterhimmel bewegt sich schwerelos. Jede Dramatik wird abgemildert, es gibt ein figuratives Gegeneinander, es verliert sich aber in der heiteren Stimmung, die die Wandgemälde insgesamt ausstrahlen. Veronese zeigt, es genügen nur Andeutungen, Drehungen, unmerkliche Gesten, um den Blick anzuziehen. Eine Landschaft oder eine Gruppe muß keinen Einheitspunkt besitzen, es reicht, das räumliche Auseinander figurativ zu besetzen, damit ein Bildeindruck entsteht. Es bedarf keiner kompositionellen Ausdifferenzierung. Veronese entdeckt eine Schicht des Bildlichen, eine Kompositionsmethode der Vereinheitlichung, die weder figurativ noch durch formale Rationalität zustande kommt, es ist die Stimmung.

Die „Hochzeit zu Kana“ ist der venezianische Inbegriff des Festlichen. Die Welt ist im Gleichgewicht, die Sonne steht zwar nicht mehr im Zenith, aber alles ist im Lot. Die Luft ist von Musik erfüllt, die Architektur, als Zeugnis der Menschheit, gibt eine menschenähnliche Umgebung ab. Und dann die Menschen, prächtig gekleidet, die edelsten Materialien, Atlas, Brokat, glänzende Rohseide, zeigen sich in Feststimmung. Eine reiche Gesellschaft stellt sich zur Schau. Die „Hochzeit zu Kana“ ist eine Selbstbespiegelung der Reichen. Das Zusammenstimmen von Architektur und Himmel hat Veronese schon im „Gastmahl im Hause Simeon“ erprobt, darauf baut er auf. Hinzu kommt nun die Ausgestaltung der edelsten und teuersten Gewänder, die Wiedergabe des stofflichen Glanzes und das Changieren des hochwertigen Materials.
Diese Meisterschaft trägt dann weitere Früchte in den Gemälden „Die Heiligen Markus und Marcellino begleiten das Martyrium des hl. Sebastian“ und „Das Martyrium des hl. Sebastian“. Die Architektur hält hier den Schauplatz bereit. Eine Freitreppe gibt eine diagonale Abwärtsbewegung vor, die Heiligen bewegen sich hinaus. Die Männer und Frauen sind in kostbare Gewänder gehüllt. Und der Betrachter weiß, dies Geschehen spielt in den oberen Ständen. Dies gilt ebenso für das „Martyrium des hl. Sebastian“. Nackt und bloß auf das Folterbrett gespannt, hält der hl. Sebastian an seinem Glauben fest. Trotz des Schrecklichen spielt das Ganze in gehobener Atmosphäre. Selbst der Pöbel ist gesittet. Die beiden Bilder scheinen Standbilder eines Theaterstücks zu sein. Es fließt kein Blut, der Schrecken ist inszeniert. Alles schauspielert und selbst die Architektur ist nur noch Kulisse aus Pappmaché. Veroneses Veredlungsversuch grausiger Geschehen in luxeriöser Umgebung wird zur bildlichen Phrase.

Die Allegorien von 1565 bis 1567 setzen diese Veredlung fort, allerdings in vereinfachter Form. Das Verschwenderische wird heruntergefahren. Es wird geahnt, nicht sorgfältig ausgeführt. Das Stofflich-Prächtige lebt vom Rot-Gelb-Grün-Akkord. Die Figuren gebärden sich, trotz aller affektiven Erregtheit, edel-huldvoll. Die vier Allegorien arbeiten mit der Geschlechterbeziehung. Das Problem dabei ist, daß die figurativen Bezugnahmen nicht miteinander reagieren. Sie sind nebeneinander gestellt oder auch voneinander entfernt, um die Abgetrenntheit zu zeigen, aber der Bezug bleibt formal. Es stellt sich die Besonderheit der jeweiligen Allegorie nicht ein. Klar ist, es ist etwas Glückliches oder Schreckliches geschehen, aber nur was? Das Mißlingen der Bilder ist leicht erklärt. Die Allegorien sind eine Wiederholung der früheren Tondi. Die Tondi verdichteten den Stoff, weil sie als Ausschnitt benützt wurden. Nun ist das Format für den dürftigen Inhalt viel zu groß. Die bildliche Spannung ist herabgesetzt. Die Farbgestaltung der edlen Materialien, die Darstellung des Nackten können dies nicht ausgleichen.
Der andere Grund, diese Werke haben in den Venus-Adonis-Variationen ihre Vorläufer. Venus und Adonis scheinen, verwandelt in den Allegorien wiederzukehren. Häufige Wiederholungen führen somit nicht unbedingt zu Verbesserungen.

Das Gemälde „Darius‘ Familie vor Alexander dem Großen“ (1565–1567) knüpft an das in der „Hochzeit von Kana“ Errungene an. Die Architektur ordnet das Geschehen, insofern als sie den Kniefall der Familie ganz in den Vordergrund drängt und die Figurenzuordnung eine flächenhafte Reihung ermöglicht. Demgegenüber steht, mit der Geste des Einhaltens, Alexander mit seinen Kommandeuren. Die Spannung

der Situation wird durch das Innehalten erzielt. Die zeitliche Abfolge wird unterbrochen. Wieder sind die Figuren in prächtige Gewänder gesteckt, entsprechend werden Alexander und seine Männer mit glänzender und farbintensiver Militärbekleidung bedacht.
Alles ist auch hier edel, prächtig in feierlicher Umgebung. So verhalten sich die Mächtigen. Die Gnade des Siegers nimmt den Schmerz, trocknet die Tränen der Besiegten.
Das Gemälde gehört in die Zeit der Angst vor den Osmanen. Und es ist zu sehen, je größer die Gefahr, um so mehr entfernt sich die Phantasie in eine Wunschwelt. Erwartet wird ein Alexander, der die Osmanen in die Knie zwingt. Der Rückgriff auf die Geschichte soll das Schreckgespenst vertreiben. Der Triumph über die Osmanen stellt sich dann durch die Schlacht von Lepanto 1571 ein. Bei dem Triumphbild darf dann wieder ein Stück Realität einkehren. Den unteren, größeren Teil des Bildes nehmen die kämpfenden Flotten ein, während im oberen Teil die Bedeutung der Schlacht thematisch wird. Es ist mehr als ein Sieg, es ist ein Triumph, darin steckt ein Moment der endgültigen Niederwerfung des Feindes. Im Triumph geht endlich die Epoche der immerwährenden Bedrohung zu Ende. Das ist mehr als ein Sieg.

Nachdem das Schreckgespenst vertrieben ist, kann Veronese wieder Gastmähler malen. Von den drei ist das beste das „Gastmahl im Hause Levi“ von 1573. Ursprünglich als letztes Abendmahl betitelt, tauft es der Künstler, nachdem er vor die Inquisition zitiert wurde, um.
Der Akteur ist hier die Architektur, während das Geschehen nur Anlaß ist. Veronese lehnt sich wohl an Palladios Fassade der Basi-lika in Vincenza an, modifiziert sie jedoch im ma-

lerischen Sinne. Die Ideen von Harmonie und Proportion werden realisiert. Das Bild gibt das Ideal der Architektur malerisch wieder. Dies nicht nur im Sinn idealer Proportionsverhältnisse, vielmehr in ihrer sinnlichen Präsenz. Dem Zweckmäßigen wird die Sinnlichkeit hinzugefügt. Maß, Zahl, Gewicht, die Elemente der Architektur werden in sinnliche Natur transformiert.

Das „Martyrium der hl. Justine" von 1575 greift das traditionelle Schema auf. Die vertikale Ausrichtung erlaubt die Trennung von oben und unten. Unten geht die Heilige ihrem Martyrium entgegen. Oben thront die göttliche Familie, die einerseits die göttliche Herrlichkeit veranschaulicht, andererseits die Glaubenstärke der Märtyrerin bezeugt. Wie bei den vorangehenden Märtyrerdarstellungen wird nicht das Leiden selbst gemalt, sondern der Zeitpunkt vor der Marterung. Damit bleibt dem Betrachter der Gang in die Niederungen des Schreckens erspart.

Ins selbe Jahr gehören die Bilder im Dogenpalast. Diese können wohl kaum überzeugen. Es sind routinierte Arbeiten. Alles ist schon bekannt, der weiß-blaue Himmel, die Harmonie der Kontraste mit Blau-Gelb-Rot-Grün, die schon bekannten Architekturelemente, wie die üblichen vertikal-diagonalen Ordnungen. Der malerischen Routine entspricht die des Inhaltlichen, die Sinnbilder sind sowohl antiquiert als auch leer. Damit sind die Gemälde selbst schon Sinnbilder des Inhaltlosen. Energisch sind die politischen und moralischen Werte aufgerufen, sich zu vergegenwärtigen. Was sich artikuliert, sind bewegungslose Gestalten, die nur hübsch anzusehen sind. Die Riesenformate sollen den Geist Venedigs nach der Schlacht

von Lepanto, somit neues Selbstbewußtsein, repräsentieren. Das ist auch der Fall, jedoch in dem Sinne, daß sich längst vergangene Werte unglaubwürdig aktualisieren.
Im Jahr 1580 dominieren die Werke der Geschlechterbeziehungen. Darunter ragt die Venus-Mars-Thematik heraus. Davon sind wiederum zwei zu beachten. Aber nicht deshalb, weil sie diese Liebesbeziehung eindringlich veranschaulichen, sondern weil sie die besseren Bilder sind. Sie zeigen Veroneses Stärken. Der zeitliche Moment des Innehaltens, das Zusammenstimmen von Natur und Architektur, die Stoffbehandlung. Vor allem wirkt es durch die Farbgebung. Veronese arbeitet mit zwei Farbreihen, die eine hat im Blaugrau ihr Zentrum, die andere im Braun. Diese werden so, in ihren Abstufungen und Helligkeitswerten, eingesetzt, daß die Harmonie einer abendlichen Stimmung entsteht. Die Blauwerte setzen sich im Fell des Pferdes fort, die Braunwerte finden sich in den Bäumen, der Bekleidung des Mars bis zum hellsten Braunton der nackten Haut. Die Töne sind in einer Weise aufeinander abgestimmt, als seien sie miteinander verwandt. Es stellt sich gleichsam eine modulative Kontrastwirkung ein.
Die geschlechtliche Beziehung, das Begehren, die Veronese nie gestalten konnte, wird durch das Motiv der Ablenkung unterbrochen. Beide blicken sich nicht an, sondern auf den Putto, der symbolhaft ein Band zwischen beiden knüpft. Die Ablenkung als Unterbrechung taucht auch bei der Venus-Mars-Beziehung von 1578bis 1582 auf. Der begehrende Mars, der Venus auf die Pelle rückt, ist kaum an seinem Ziel, als er von Putto und Hündchen gestört wird. Das Gemälde besticht durch die Einheitlichkeit des Gesamttons. Brauntonigkeit bestimmt die Szene. Diese wird durch hereinfallendes Licht beleuchtet, so daß die Farben zu leuchten beginnen. Der Pan-

zer des Mars glänzt, das blonde Haar der Venus wird golden, die reichverzierte Bekleidung scheint aus reinem Gold zu sein.

Bei der „Taufe Christi" von 1582, einem Breitformat, faßt der Maler zwei verschiedene Szenen zusammen. Zur linken ist die Taufe mit geöffnetem Himmel und der Taube des Heiligen Geistes, zur rechten die Verführung durch den Teufel dargestellt. Die Verknüpfung zweier Szenen, die sonst nichts miteinander zu tun haben, funktioniert nur dann, wenn Gegensätzliches in eine Einheit gezwungen werden, wenn eine Dissonanz, die sich konsonant löst, konstruiert wird. Aber dieser Gegensatz ist gar nicht vorhanden, da in beiden Szenen Christus der Hauptdarsteller ist. Das Gemeinsame besteht darin, daß ihn Gott als seinen Sohn anerkennt, dies aber auch durch den Teufel geschieht. Die Göttlichkeit Christi ist somit doppelt herausgestellt. Zu beachten ist nur das Wechselspiel von Enge und Weite, das Walddickicht und der Ausblick auf die Stadt Jerusalem.

Ein Jahr später malt Veronese den „Triumph Venedigs". Dieses Deckengemälde faßt Veroneses Beherrschung großer Flächen zusammen. Wobei er nicht zu neuen Lösungen kommt, er greift auf Bewährtes zurück. Es kehrt die Untersicht wieder, nun auch durch die Architektur durchgeführt, die insgesamt den Raum strukturiert, das heißt unterteilt. Figuren ornamentieren den antikisierenden Vorbau. Von Allegorien umgeben, schwebt nun auf einer Wolke die von Engeln gekrönte Venezia. Der erhabene Eindruck, den das Gemälde erwecken soll, kommt durch die gleichsam architektonische Unterfütterung zustande. Venedig weist sich nicht durch Werte aus, Venedig ist dieser machtvolle Bau. Das ist die neue Bildaussage.

Das letzte Hauptwerk ist die „Judith mit dem Kopf des Holofernes" von 1583. Es ist die Synthese des Judith-Bildes von 1581 und der Lukretia von 1580. Das Gemälde gibt zugleich einen Einblick in die Produktion. Folgendes geschieht: Die Ausgangssituation des ersten Bildes wird beibehalten. Judith ist im Begriff, den Kopf des Holofernes in die Tasche, die ihre Dienerin hält, zu stecken. Jedoch die Szene wird beschnitten, es bleibt der Ausschnitt von Judith mit dem Kopf und der Dienerin. Es findet dadurch eine Verdichtung statt. Da dies gleichsam eine Großaufnahme ist, wird die Judith genauer gefaßt. Die frühere Figur wird durch die der Lukretia ersetzt. Die edle Bekleidung der Dienerin fällt weg, diese, ergänzt durch Schmuck, kommt nun der neuen Judith zugute. Damit wird klar, daß Farbgebung, Haltung, Geste, Ordnung, Bewegungsrichtungen nicht aus der Situation entwickelt werden. Der Zusammenbau der verschiedenen Bildelemente produziert diese besondere Situation.

Diese zweckrationale Produktionsweise erlaubt die Herstellung einer Unzahl von Werken. Würde der Künstler bei jedem Bild von vorne anfangen, bliebe es bei einem schmalen OEuvre. Unter diesem Aspekt wird nun auch der Charakter des Hauptwerkes kennlich. Als Hauptwerk kann gelten, wo der Zusammenbau von Elementen funktioniert und zwar in der Weise, daß sich eine Bildeinheit einstellt, die den Schein der Einmaligkeit hervorruft. Bestand einst die Aufgabe darin, die Einmaligkeit, die nur mit ganz bestimmten Mitteln zu erreichen ist, zu gewinnen, eine gleichsam magische Qualität, so ist nun im 16.Jahrhundert die Einmaligkeit zum Schein geworden, der die serielle Produktionsweise verdeckt.

Die Künstler-Produzenten halten an dieser Magie der Einmaligkeit fest, um die Logik des Produzierens zu verdecken. Selbst Cézanne ist ein Opfer dieser Ideologie, wenn er meint, Tintoretto habe Tag und Nacht um jedes einzelne Werk gerungen wie Jakob mit dem Engel. Dabei hatte Tintoretto weniger Werkprobleme als Probleme der Zweckrationalität.

Einfluß, Aneignung, Verwertung

Wer viel malt, braucht viel. Veronese gehört nicht zu jenen, die die Einflüsse aufnehmen, um dann ihren eigenen Weg zu beschreiten. Sein Werk sammelt viele Strömungen. Er ist ein Maler, der sich von vornherein innerhalb der Malerei bewegt. Er übt sich, indem er vorhandene Werke nachzeichnet. So kopiert er das graphische Werk Dürers. Seine handwerklichen Fähigkeiten resultieren aus der Nachahmung des bereits Geformten. Er lernt gleichsam Gedichte auswendig, um daraus seine eigenen Verse zu schmieden. Seine Malerei ergreift das, was die Tradition anbietet, von daher setzt sie Tradition fort. Dabei ist der Wiedererkennungswert gesichert. Wenn Tizian Veronese fördert, erkennt er in ihm eine Verwandtschaft. Mit einem Qualitätsurteil hat das nichts zu tun.
Wenn daher immer wieder Ähnlichkeiten auftauchen, ist es kaum verwunderlich. In heutiger Zeit hätte Veronese erhebliche Urheberrechtsprobleme. Daran wird ersichtlich, wie wenig der Gedanke der Individualität und Originalität damals ausgeprägt war.
Die Frage nach dem Einfluß ist eine vertrackte Angelegenheit. Zu unterscheiden ist, ob der Maler die tradierte Malerei als Mittel oder als Element seiner Art der Bildproduktion verwendet. Hinzu kommt, daß sich die Einflüsse nicht in Stoff und Form trennen lassen. Denn die Formelemente wie die Bildorganisation sind zu unspezifisch, um ihre Herkunft exakt feststellen zu können. Durch die allgemeine Entwicklung sind sie Teil des gängigen Wissens, es sind gleichsam Kochrezepte. Die Tradition ist auch kein offenes Buch. Nur ein Bruchteil der Werke dürfte überliefert sein. Weiter, die Maler rezipieren nicht nur die Meister, sondern die vielen vergessenen Kleinen stellen

ein Reservoir zur Verfügung. Und schließlich sind die Modifikationen und Metamorphosen, die ein Vorbild durchmacht, kaum zu rekonstruieren. Dies hat nichts mit Entlarvung zu tun. Denn die Rezeption und Verwandlung ist auch eine nicht zu unterschätzende Kunst. Es sollen nur die Probleme aufgeworfen werden hinsichtlich geschichtlicher Zusammenhänge. Zumeist wird eine monumentale Geschichtsschreibung, im Sinne Nietzsches, bevorzugt, als ob nur die Großmeister miteinander kommunizierten, während die Kleinwüchsigen keine Ahnung hätten.

Von daher ist die Rezeption von Figuren und Formen ein weites Feld, weil diese ja für endlos wiederholende Bildthemen und Gattungen verwendet werden. Also schon von daher ergeben sich Ähnlichkeiten, selbst wenn die Künstler nichts voneinander wußten.

Es ist wohl nicht zu entscheiden, ob Veroneses „Transfiguration“ von 1555/56 auf jene von Giovanni Bellini von 1460 zurückzuführen ist, obwohl es keinen Zweifel gibt, daß sich Veronese mit Bellini auseinandergesetzt hat. Daß seine „Hl. Familie von 1551 bis 1555 auf Tizians „Pesaro-Madonna“ zurückgeht, wie ebenso seine „Assunta“ (um 1580) und „Kreuzigung“ von 1582 den Einfluß Tintorettos verraten, ist ohne Zweifel.

Wenn es somit um Einfluß geht, stehen die Elemente der Bildherstellung im Vordergrund, nicht die Verwertung von Figuren oder Bezügen. Aus dieser Perspektive spielt Tizian eine entscheidende Rolle. Veronese übernimmt das Konzept der additiven Synthese. Der Malgrund ist Fläche. Als solche wird sie dergestalt aufgeteilt, daß das figurative Geschehen den Vordergrund ausfüllt, der Hintergrund ist ein flächenhafter

Abschluß. Die Figuren werden additiv einander zugeordnet, nicht geometrisch. Aus der Art der Addition sollen sich dann inhaltliche Bezüge ergeben. Daß dies nicht so einfach funktioniert, zeigt sich schon bei Tizian. Diesen Kompositionsfehler schleppt Veronese mit. Der Kolorismus des frühen und mittleren Tizian kehrt bei ihm wieder. Die Arbeit mit Reinbuntwerten und die Art der Verteilung der Farbwerte, damit sich über Ähnlichkeit und Kontraste Bezüge herstellen, ist auch Bestandteil von Veroneses Methode.

Der ewige blau-weiße Himmel, die Wiedergabe der Bäume, das undifferenzierte Verhältnis von Nähe und Ferne gehen auf Tizian zurück. Aber das Grundlegende, was er von Tizian übernahm, war die Frage: Wie sind Großformate zu beherrschen? Tizian bietet dafür zwei Gemälde an, das erste ist der „Tempelgang Mariae“ und das zweite ist die leider verbrannte „Schlacht“. Am „Tempelgang Mariae“ ist die Ordnungsfunktion der Architektur ersichtlich. Die Architektur ist Mitspieler und regelt zugleich die Beziehungen der Figuren, nicht nur von Nähe und Ferne, sondern auch der Bedeutung nach. Die Integration der Architektur in die Malerei ist Veroneses Leistung, der Vorläufer ist aber Tizian.

Die zweite Möglichkeit, die Tizian anbietet, zeigt die „Schlacht“. Das figurative Thema wird weder vergrößert, noch durch Staffagefiguren erweitert. Es wird im Vordergrund angemessen belassen. Die übergroße Freifläche wird mit Naturansicht gefüllt. Durch diese Strategie wird eine bedeutungsmäßige Symmetrie von kleinem Geschehen und ausgedehnter Landschaft hergestellt, während formal das Ungleichgewicht selbstverständlich bestehen bleibt. Die Symmetrie stellt sich deshalb ein, weil die Naturansicht zu einer Umgebung gemacht wird, nämlich zur Umgebung des figurativen Geschehens.

Das dritte tizianische Element ist die Aufsprengung der Bildganzheit. Die additive Methode braucht keinen übergeordneten Zusammenhang. Die Elemente fügen sich zusammen, der Zusammenschluß fügt sich zu einem Bild. So kommt es zu einer Einheitlichkeit, aber zu keiner Ganzheit. Deshalb kann auch ein Ausschnitt als einheitliches Bild begriffen werden. Weil sich der Ausschnitt auf das Wesentliche beschränkt, tritt eine Verdichtung ein. Jene Verdichtung durch Ausschnittvergrößerung ist eine Errungenschaft, die bei Veronese wiederkehrt.
Dies sind die wesentlichen Einflüsse auf Veroneses Produktion. Daß er diese weiterentwickelt und transformiert, ist offensichtlich. Die Architektur bleibt kein formales Strukturelement, sie wird selbst zum Thema. Tizians Kolorismus dient dem Schauspiel des Stofflichen, das Flächendenken wird verlassen.

Das Flächendenken führt Tizian zu raumähnlichen Staffelungen oder zur Unterteilung in Zonen, das Flächenhafte bleibt bestehen. Veronese behält die additive Reihung bei, er setzt sie jedoch, auch ohne übergreifende Ordnung, in den Raum. Das ist bei den Bildern „Venus und Adonis“ ersichtlich. Das eine ist von 1554, das andere wahrscheinlich von 1564. Beide könnten von Tizian sein. Jedoch bei Tizian ist eine klare Flächenorganisation vorhanden, Adonis bewegt sich von links nach rechts. Bei Veronese ist die Handlung in den Raum gestellt. Venus versperrt Adonis frontal den Weg, die Bewegung geht von hinten nach vorne.

Der Einfluß Tintorettos ist als gering zu veranschlagen und nur mittelbar spürbar, da aufgrund der Zeitgenossenschaft

nicht klar ist, ob sich Veronese nicht selbst auf diesem Weg, unabhängig von Tintoretto, befindet. Berührungspunkte sind das Dynamische, das Asymmetrische, die Vermittlung von Bild- und Lokalfarbe. Der Einfluß beschränkt sich natürlich auf das Spätwerk. Das Dynamische besteht in der figurativen Verdrehung, so bei der „Taufe Christi“. Vorher waren die Figuren in sich ruhend und relativ statisch. Nun beginnen auch sie, wenn sie sitzen, abzurutschen, sich gegen ihren Schwerpunkt zu verhalten oder so aufrecht zu stehen, als würden sie einknicken. Die neue figurative Dynamisierung kann auch vom Gebrauch der Tonmodelle herrühren. Das Hinauf- und Herabschweben in Schleifen sowie die figurative Auffüllung, die die Bewegtheit sichtbar macht, wie es bei der „Marienkrönung“ und der „Himmelfahrt Mariae“ nach 1581 geschieht, gehört in den Bereich des Dynamischen. Die Dynamisierung der Bildstruktur geht auf Tintoretto zurück.

Das Asymmetrische, im Sinne Tintorettos, meint, daß die Haupthandlung, unabhängig des Formats, nicht auch formaler Mittelpunkt sein muß. Sowohl inhaltlich als auch formal. Inhaltlich dergestalt, wie bei der „Hochzeit von Kana“, daß sich das Wunder unmerklich vollzieht; formal, indem, wie bei der „Kreuzigung“, Christi Kreuzestod an den Rand gedrängt wird, während der Abmarsch der Soldaten den bildlichen Schwerpunkt bildet.
Hinsichtlich des Farbzusammenhangs wird bei Tintoretto die Lokalfarbe von der Bildfarbe her bestimmt. Selbst bei einer reinbunten Gegenstandsfarbigkeit kommt es zu keinen starken Kontrastwirkungen, weil das Reinbunte immer auf die übergreifende Bildfarbe bezogen bleibt. Das einzelne Reinbunte fächert die Gesamtfarbigkeit auf, sie steht nicht

im Gegensatz zu ihr. Diese Auffächerung eines Gesamttons, so daß sich eine farbige Bildeinheit einstellt, auch wenn sich im Bereich der Lokalfarben Kontraste einstellen, kann auf Tintoretto zurückgeführt werden. Bei Tintoretto ist es eine Ausdifferenzierung einer einheitsstiftenden Farbe, bei Veronese jedoch eine modulative Kontrastwirkung, sei es auch nur ein Helligkeitskontrast, der sich in die Farbeinheit einschleicht.

Mythologische und religiöse Themen

In Veroneses Gesamtwerk finden sich, wie gewöhnlich, mythologische, religiöse Bilder und Portraits. Die religiösen Gemälde stehen thematisch im Zeichen der Gegenreformation; Märtyrer, Heilige, die den Glauben stärken, Allegorien, die den Sieg der Kirche darstellen, wunderbare Ereignisse, die das Wirken Gottes bezeugen. Die mythologischen Themen sind weniger häufig vertreten, sie beschränken sich auf die Darstellung von Herrschaft und der Geschlechterbeziehung. Einstige mythologische Motive werden nun von den Allegorien übernommen, in denen die mythologische Herkunft nur noch angedeutet ist. Die Portraits besitzen nicht den außerordentlichen Status wie bei Tizian. Er knüpft wie Tintoretto beim Modellportrait an, also bei der Naturwiedergabe. Er geht aber über Tintoretto hinaus, insofern, als er versucht, den Portraitierten inneres Leben zu verleihen, das jedoch die Schwelle der Erregtheit nicht überschreitet. Es kommen stille oder innige, besonnene Menschen, die in sich ruhen, zum Vorschein. Sie sind selbstbewußt, ohne sich zu überschätzen. Sie gehören einem Stand an, der sich nach unten abgrenzt und nach oben die Grenze kennt. Sie sind luxuriös gekleidet, aber nicht aufgestraußt.

Die wenigen Mythologien indizieren keine Wiedergewinnung antiken Bodens. Mars und Venus oder Venus und Adonis werden ganz lebensweltlich in erotischer Absicht dargestellt. Die sinnliche Leiblichkeit bleibt somit weiterhin der Mythologie vorbehalten. Aber die Götter, vor allem die Göttinnen wirken blaß.
Veronese übernimmt den zeitgenössischen Geschmack des

Kraftmenschen mit Adlernase, der fruchtbaren, vollschlanken Juno.

Ihre Herkunft aus der Skulptur ist ihnen anzusehen. Den gegenreformatorischen Anforderungen trägt Veronese dadurch Rechnung, daß er mit Mandorlen, Engelfigurationen die Szenerie verklärt. Später greift er zu jenen Mitteln, die Tintoretto bereitstellt.

Sowohl die Mythologien als auch die christlichen Inhalte bleiben unbestimmt. Die Gemälde geben das Leben Christi und das Martyrium der Heiligen als Erzählung wieder, als ein „Es war einmal“ mit der entsprechenden Stimmung. Das beeindruckende Leiden der Märtyrer ist ausgespart. Es fließt kein Blut, kein Schrei zerreißt den düsteren Himmel. Auch jene Lebenswelt Tintorettos ist nicht zu finden. Christus wascht seinen Jüngern nicht die Füße, wohl aber werden die seinigen gesalbt, als Zeichen seines Königtums. Trotzdem gehört Veronese in die Gegenreformation. Denn sie nimmt die Weg zum Pomphaften.

Der Christ soll nicht mehr durch das Leiden beeindruckt werden, sondern mit Pauken und Trompeten, mit Prunk und Pomp. Veroneses Inszenierung des Festlichen entspricht genau dem, was sich Papst Paul IV. an heiliger Feierlichkeit wünscht. Der Gottesdienst gleicht nun einem feierlichen Schauspiel. Das theaterhafte Inszenierte in den Gemälden ist somit keine Ausnahme, sondern entspricht dem Geist der Gegenreformation. Die verschiedenen Gastmähler artikulieren gerade die Art des Beeindruckens, die die Liturgie leisten soll: sie schaffen eine Überwirklichkeit.

Die Bildgestaltung läßt sich genetisch wie folgt bestimmen. Sie beginnt mit der additiven Synthese, eine Figur wird neben eine andere auf die Fläche gesetzt. Es gibt noch keine übergreifende Raumorganisation. Räumlichkeit bildet sich in der Art und Weise, wie sich die Figuren ausdehnen und wie sie aufeinanderbezogen werden. Die Figuren werden von vornherein als plastische Gestalten gesehen. Mit ihnen kommen Tiefenwerte ins Spiel.

Der zweite Schritt ist die Aufteilung der Fläche in Zonen. Auch hier bleibt der Flächencharakter erhalten. Die Raumentfaltung geschieht über die plastische Ausdehnung der Gestalten. Dies könnte als additive Verräumlichung definiert werden.

Im dritten Schritt organisieren sich architektonische Elemente und figurativer Verbund zu einem Gesamtbild. Das Resultat ist die zunächst mehr oder weniger gelunge Untersicht, die darin besteht, daß der Sehpunkt unterhalb des unteren Bildrandes angesiedelt ist. Die Verräumlichung geschieht somit nicht, indem die Fläche in eine Raumganzheit verwandelt wird. Das Flächenhafte mit plastischen Tiefenwerten stellt sich durch Veränderung des Sehpunktes ein. Wie bei der Flächenbehandlung ist das Geschehen im Vordergrund belassen, nicht auf Ebenen, die in die perspektivische Tiefe führen, verteilt.

Der vierte Schritt ist nun die Verräumlichung der Fläche durch perspektivische Organisation. Die geometrische Anlage wird aber durch gestalterische Elemente, wie die beliebten Wolken, verwischt. Die Elemente des Raumes sind Nähe und Ferne.

Der fünfte Schritt ist die Strukturierung der Flächentotalität durch die Architektur. Damit wird die Raumausdehnung von innen her entwickelt. Die Fläche wird nicht von außen einem Raumsystem unterworfen. Die Architektur setzt eine Raumumgebung in die Fläche. Dort, wo die architektonische Anlage aufhört, endet die Raumausgedehntheit und die Fläche beginnt. Die architektonische Raumstruktur ist nicht der

Hebel, um nun die ganze Bildfläche in eine Raumtotalität zu verwandeln.
Veronese vermischt zwei Arten der Bildgestaltung, er bleibt der additiven Flächenbehandlung treu. Er komponiert eine architektonische Binnenform, die er in die Fläche setzt. Ohne Architektur würde die Komposition wieder in eine flächenhafte additive Synthese zerfallen.
Die geometrische Raumstruktur, die sich durch die Gebäude einstellt, wird nicht dazu verwendet, die totale Bildorganisation zu übernehmen, das führt aber dazu, daß zwei Raumbestimmungen zugleich wirksam sind, der meßbare geometrische Abstand und die Wahrnehmung von Nähe und Ferne.
Die Methode könnte als additiv-synthetische Komposition definiert werden. Das Kompositionelle besteht in der Strukturierung der Bildtotalität durch Binnenformen wie Gebäude, Treppen, Waldlichtungen, Landschaften. Diese schaffen Raumausdehnungen, die auch vorhanden wären, als bloße Vorhandenheit von geometrischen Abständen. Das Additiv-Synthetische besteht in der Entfaltung einer Ausgedehntheit durch figurative Präsenz.
Das Ergebnis dieser Vermischung könnte so ausgedrückt werden: die raumstrukturierenden Binnenformen halten einen Platz bereit, den eine Konfiguration in eine Umgebung verwandeln.
Der sechste Schritt ist nun der freie Umgang mit diesen beiden Gestaltungsarten. In einem Gemälde können beide gleichwertig vermittelt werden, wie bei der ,“Kreuzigung“ nach 1581. Die Landschaft gibt die Raumtotalität, die Kreuzigungsszenerie selbst gestaltet sich als Umgebung. Das Unterscheidungskriterium, ob es sich um eine Vermischung, Komposition oder Synthese handelt, ist: sind die figurativen

Werte in den Raum hineingestellt, derart, daß ihre Erscheinungsweise von der Raumanlage abhängig ist, dann handelt es sich um Komposition; oder entfaltet die figurative Erscheinungsweise einen Umraum oder eine Umgebung, die nicht mit einer übergreifenden Ordnung in Zusammenhang steht, dann handelt es sich um eine additive Synthese.

Da in der Kunst niemals sauber und eindeutig rasiermesserscharf zu trennen ist, kann sich die Unterscheidung nur in Strärkegraden ausdrücken. Die kompositionelle Dominanz zeigt sich im „Triumph Venedigs“ von 1583. Die Architektur und die Triumphwolke geben die Ordnung vor, wie die Figuren in Erscheinung treten können. Additiv-synthetische Dominanz herrscht bei der „Marienkrönung“ (um 1585). Das figurative Zusammen determiniert die Ordnung. Aus der Unzahl an Heiligen, die alle ins Bild müssen, ergibt sich eine Ordnung, die auch die Rangunterschiede festhält. Die Komposition schafft ein Gestell, die Synthese erstellt.

Veroneses Verfahren vergrößert noch einmal Tizians kompositorischen Webfehler. Es genügt nicht, Figuren nebeneinander zu stellen, durch Bewegungsrichtungen zu verknüpfen. Die bloße Anwesenheit oder Reihung schafft noch keine bedeutungsmäßige Einheitlichkeit, selbst wenn der Gebildete weiß, daß sie zusammengehören. Im Gegenzug verhindert der Tizian in Veronese die Auslieferung an die Komposition der Ausdifferenzierung, wie sie Tintoretto perfektioniert. Denn sie verlangt eine Entindividualisierung des Einzelnen. Das Einzelne ist nur Träger von Erregtheiten, die dazu dienen, das Bild in eine Elektrisiermaschine zu verwandeln.
Veronese bewahrt das Individuelle, er geht über das Typisie-

ren hinaus. Die Menschen sitzen nicht als Zwillinge am Tisch des Herrn. Das bedeutet wiederum nicht, daß sie vor lauter Individualität nicht mehr unter eine Einheit zu bringen wären. Kurz, eine solche additiv-synthetische Komposition bedarf der Regie.
Die Tischgesellschaft sitzt nicht nur nebeneinander und wartet auf das Essen, wie bei Tintoretto. Die Einzelnen sind miteinander durch Gesten, Sprechen und Hören, Sehen und Gesehenwerden verbunden, ohne daß es auffällig wäre.
Die Verbindungs- und Richtungslinien sind spürbar, ordnen, versammeln und trennen in Form von Diagonalen, Ellipsen oder Kreislinien, aber die Menschen, dadurch verbunden oder ausgegrenzt, bleiben nicht statisch. Sie drehen und wenden sich, beugen sich, knien oder halten sich aufrecht, auch ihre Gestik und ihre Blickrichtungen sind gegenläufig. Dadurch wird die Verknüpfungsreihe mehr als nur rhythmisiert. Das Figurative erhält einen Freiheitsgrad, der die formale Anordnung überspielt. Dadurch steht ein kontrapunktisches Gewebe, als sei es organisch entstanden, obwohl, wie bei dem „Martyrium des hl. Georg“ von 1566, die Formanlage aus einer Ellipse und zwei Kreisen besteht.

Schon die formale Herausarbeitung würde genügen, um die Bedeutung der Darstellung herauslesen zu können – der größere Kreis umfaßt Himmel und Erde, als Zeichen göttlicher Herrschaft, der kleinere Kreis als Zeichen der Vollkommenheit, umfaßt die Himmelsgruppe, die Ellipse als Ausdruck der Endlichkeit verbindet die Ungläubigen, während Georg Mittelpunkt der Ellipse wie Punkt des größeren Kreises ist – , aber es bleibt nicht dabei. Weil die Form feststeht, beginnen die Figuren ihr Eigenleben, indem sie individualisiert werden

und zwar in der Weise, daß sie selbst nichts davon wissen, daß sie sich zu einer Ellipsenform zusammenschließen. In einer solchen malerischen Inszenierung, die nichts mit effektvollem Arrangement zu tun hat, realisiert sich die additiv-synthetische Komposition in exemplarischer Weise.

Bei dem Gemälde „Martyrium von Markus und Marcellinus“ von 1565 bestimmt eine Diagonale die Bewegungsrichtung. Sebastian eskortiert die Märtyrer hinaus aus ihrem Haus über die Freitreppe zur Richtstätte. Aber auch hier geschieht mehr als nur ein Abführen. Gegen die Vorwärtsbewegung, von Sebastian angeführt, bildet sich eine Gegenbewegung, zunächst durch die Mutter, dann durch den Vater, schließlich durch die Gattinnen. Gegen die Welle des Vorwärts steht eine Gegenwelle. So entsteht mit geringen Mitteln ein kleines Drama.
Ein anderes Mittel, um eine einfache Formverbindung zu inszenieren, ist das Innehalten, so bei „Darius’ Familie vor Alexander“ (1565–1567). Es wäre durchaus im Sinne der Tradition, eine solche Situation ähnlich den Stifterbildern wie die „Familie Coccina huldigt der Jungfrau mit Christusknabe“ abzuhandeln. Auch hier besteht ein Abstand und es wird um Gnade gebeten. Veronese thematisiert den Bezug Alexander-Familie des Darius nicht als Gegeneinander. Das mögliche Gegeneinander inmitten der Verknüpfung bildet sich durch Stauung. Es entsteht ein Riß, formal ein Abstand. Die Zeit bleibt in diesem Augenblick stehen, es ist ein Standbild, danach geht es weiter. Dies ist auch kein dramatischer fruchtbarer Moment. Es ist ein Innehalten im Zeitfluß.
Ein weiteres Mittel, wie bei den „Mars-Venus“-Variationen, ist die Unterbrechung durch Ablenkung. Die Partner sind gerade aufeinander eingestimmt, als sie durch eine Kleinigkeit

unterbrochen werden. Die einfachste Verbindung, wird durch die Hinzufügung von etwas Drittem nicht erweitert, jedoch angereichert. Durch die Störung inmitten des Zueinander ist es möglich, über die Reaktionsweise, die Personen näher zu charakterisieren.

Daran wird ersichtlich, Veronese neigt zur Erzählung, sucht das Dramatische zumindest mit erzählerischen Momenten zu durchsetzen. Jene Dramatik wie bei Tintoretto oder bei Tizians „Martyrium des hl. Laurentius" – der Heilige wird auf dem Rost gebraten und die Transzendenz durchbricht die Dunkelheit – ist Veronese fremd. Er kennt nicht den fruchtbaren Moment. Seine Malerei nimmt sich aus dem Erzählfluß Abschnitte heraus. Daß er in eine Richtung fließt, verhindert er nicht. Aber die Fließzeit wird langsamer durch Entdramatisierung. Gestaltet werden die Abschnitte nicht durch formale Kanalisierung, vielmehr durch Verwandlung eines Erzählabschnitts in Dauer, als würde die Zeit stillstehen, wie bei den Gastmählern oder dem „Triumph Venedigs". Oder, wenn die Bewegung nicht anzuhalten ist, zu verlangsamen, zu kontrapunktieren, zu stauen oder zu unterbrechen. Dazu gehört, daß nicht solche Abschnitte gewählt werden, die sich durch Dramatik auszeichnen. So wird das Martyrium nicht selbst dargestellt, sondern die Situation davor, also wenn der Knoten geschürzt wird, oder das Danach, wie bei der „Kreuzigung" oder bei der „Judith-Holofernes"-Darstellung.

Ästhetizismus

Die Wahl der Situation des Davor und Danach sowie die Neigung zum Erzählerischen ist selbstverständlich nicht willkürlich. Sie ist die Folge von Veroneses Malerei des Festlichen oder Feierlichen. Genauer ausgedrückt, der Ursprung ist Veroneses Ästhetizismus. Denn es gibt vielleicht einen Ästhetizismus der Geschwindigkeit, aber keinen, der sich durch Höchstgeschwindigkeit auszeichnet. Das Prächtige, Feierliche, Festliche verlangt Dauer, zumindest Langsamkeit. Das Fest darf nie enden, aber auch: die langweilige Feierstunde scheint nie vorbeizugehen. Das heißt, das Festliche oder Feierliche ist nicht nur schön, es kommt noch etwas hinzu, was über das Normale hinausgeht. Der Feiertag ist etwas anderes als der Alltag. Es könnte gesagt werden, im Feierlichen verbinden sich Momente des Schönen mit denen des Erhabenen. Das Schöne verwirklicht sich durch das Gelungene, Abgestimmte und das Erhabene erscheint durch die zeitliche Komponente des Zeitlosen oder zumindest durch langsames Vergehen. Bei einer nur schönen Geburtstagfeier wird klar, daß noch etwas fehlt; dagegen: eine Feiertagsrede ist nur auf Erhabenheit abgestellt.

Veronese ist der Maler des Festlichen. Er schuf jenen venezianischen Ästhetizismus, den die Ästhetizisten um die Jahrhundertwende für das ganze Zeitalter in Anspruch nahmen. Für sie war das ganze Leben zu jener Zeit ein Fest. Die Identität von Kunst und Leben ist Wirklichkeit, alles ist schön, es gibt nur Tanz, Musik, schöne Menschen, erlesene Speisen und Rokokogefühle.
Dies wird nun bei Veronese veranschaulicht. Da ist die Schön-

heit ablesbar, das Innige und Huldvolle. Selbst die armen Märtyrer sterben in Schönheit. Der Ästhetizist verhält sich zu dieser Scheinwelt wie Salomé zu Jochanaan in Richard Strauss' Oper.

Das Feierliche oder Festliche oder das Ästhetische als positive Bezeichnung ist somit nicht einfach da. Es ist auch nicht aus der Nachahmung geboren. Es ist technisch erzeugt. Dazu bedarf es einer gleichsam technischen Versuchsanordnung. Die additiv-synthetische Komposition führt zu einer geometrisch-organischen Verschmelzung, also eine von Rationalität und quellendem Leben. Das Erzählerische garantiert den langsamen Zeitfluß. Die Malerei möchte die Zeit anhalten. Aber auch dies hat seinen Grund. Die Dauer ist die Zeitform der Farbe.
Dem entspricht, was inhaltlich geschieht. Keine affektiv übersteigerten Figuren werden in die Daseinsruhe eingebettet. Nimmt man die von Tintoretto beeinflußten Gemälde aus, so ist ersichtlich, der Prozeß der Zivilisation hat sich durchgesetzt. Die Menschen sind beherrscht, die Affekte sublimiert. Nur feinste Regungen, zarteste Gefühle artikulieren sich in den Gesten, Haltungen und im Gesichtsausdrück. Selbst die Hunde sind ihrer Instinkte beraubt. Sie sind keine Jagdgefährten mehr, sind dienen dem Zeitvertreib, werden zum Spielzeug für die putzigen Kleinen. Alles ist anmutig, charmant, gepflegt. Unter den Arkaden wandeln schöne Seelen mit gezähmten Kriegern.

An Veronese ist der Übergang von der ritterlich-feudalen zur höfischen Kultur zu erkennen. Die Frauen sind noch keine Hofdamen, die Männer noch keine Höflinge. Die selbstbewußte Kraft des Feudalen wie des Handelskapitalisten, der noch auf eigene Rechnung ausfährt und seinen Landbesitz selbst verwaltet, ist noch spürbar. Es ist noch nicht der entmachtete Höfling, der auf Gedeih und Verderb dem Sonnenkönig ausgeliefert ist, dem aus Gründen der Selbsterhaltung nur noch die Intrige bleibt. Das Verschlagene, Listige des Machterhalts sickert bei Veronese nicht durch. Aber seine Malerei kennt eine zivilisatorische Rangordnung. Je mächtiger eine Person um so beherrschter und gesitteter, um so prachtvoller ihre Bekleidung. Die Gefühlsäußerungen geben den Maßstab für die Rangordnung. Die Diener und Knechte dürfen sich erregen, gestikulieren,zeigen ihre Freude und Angst. Die Damen und Herren freuen und leiden innerlich, sie haben sich im Griff. Ihre Affekte sind sublimiert. Sie kommen verwandelt als Anmut und Würde an die Oberfläche.

Für die malerische Inszenierung hat dies zur Folge, daß sich die Bewegtheit in Figuren der Unterschicht affektiv äußert, während die Figuren der Oberschicht, die Hauptfiguren, eine Umgebung der Ruhe bilden. Die bildliche Lebendigkeit ergibt sich aus machtvoller Ruhe und erregter Umgebung. Die einen verhalten sich naturwüchsig, die anderen haben ihre Naturseite kultiviert.
Die zivilisatorische Leistung besteht nicht nur in der Verwandlung leibverhafteter Triebe in sittliches Verhalten, sie kommt vor allem selbst zur Anschauung. Ihre eigenen Produkte sind Architektur, Kunst, Kunstgewerbe. Die Architektur schafft eine natürliche Umgebung, die Kunst feiert und rühmt das Dasein, das Kunstgewerbe verwandelt krude Naturstoffe in schönsten Schmuck und edelste Bekleidung. Und in Veroneses Malerei verwirklicht sich die Kultur in ihrer Gesamtheit.

Die menschliche Rationalität verwandelt Natur in Architektur, der menschliche Schönheitssinn verwandelt Naturstoffe in kunstvolle Bekleidung, die ihre Herkunft unsichtbar machen. Sie sind sinnliche Kulturerzeugnisse. Im Brokat, in der glänzenden Rohseide, im weichen Samt vereinigen sich Kunstsinn und rational-handwerkliche Fertigkeit. Dies alles könnte nicht malerisch zur Darstellung kommen, gäbe es nicht die Farbe. Erst diese transformiert das Inszenierte, die Wunschbilder der venezianischen Elite, in eine überirdische Sphäre.
Und, die Art und Weise der Farbbehandlung mußte sich der Maler erst noch erarbeiten. Adaptionen von Tizian und Giovanni Bellini gehören in die Lehrjahre Veroneses. An ihnen hat er sich auch farbtechnisch gebildet. Die Verwendung von Reinbuntwerten waren der erste Schritt zum Überirdischen. Die Reinbuntfarben wurden nicht rein verwendet, sie werden weiß aufgehellt. Die Farbe ist noch eine dichte, undurchlässige Substanz, die vom äußeren Lichteinfall in Bewegung gebracht und differenziert wird. Die Falten sind die farbig hellsten Stellen, die das Lichte auffangen und auf den Flächen verteilen.

Die Substanzfarbe ist die Gegenstandsfarbe, die durch Schattierung – es entsteht dadurch die Lokalfarbe – differenziert wird. Diese Differenzierung der Gegenstandsfarbe in Lokalfarbigkeit wird, in Anlehnung an Tintoretto, in der Weise entwickelt, daß er mit der Farbe zeichnet, die ans Impasto grenzt. Die Gegenstandsfarbe wird nicht, wie beim späten Tizian, durch breite Pinselführung aufgelöst oder zusammengesetzt. Die Einheitlichkeit resultiert aus einem dominanten Kontrast, zumeist dem Komplementärkontrast Rot-Grün.
Dann erweitert Veronese seine Fähigkeiten. Zunächst übernehmen die Muster und Stickereien der Bekleidung die Funktion der Gegenstandsfarbe. Die Bekleidung selbst hält ein Farbenspiel bereit. Zuletzt erobert er sich die Bildfarbe, die der Darstellung eine spezifische Stimmung verleiht.
Nun können die Meisterwerke in Sachen Farbe beginnen. Veronese übernimmt die Lasurtechnik. Die Gegenstandsfarbe verliert ihren undurchlässigen Substanzcharakter. Durch Auftrag mehrer durchlässiger Farbschichten, bekommt die Gegenstandsfarbe Tiefe, hinzu kommen die Musterungen der Stoffe, das Spiel mit der Lokalfarbe und zuletzt kommt die Beimischung des berühmten Venezianischen Terpentins. Dies alles führt in den Himmel des Glanzes und Schmelzes. Die lasierte Gegenstandsfarbe erhält funkelnde Tiefe, die Lokalfarbe lichten Glanz. Die seidige, strahlende, den Blick ansaugende Schwerelosigkeit des Stofflichen verdankt sich der technischen Perfektion. Die hochwertige, extravagante Bekleidung findet in Veroneses Farbtechnik ihren Meister. Bei manchen Bildern scheint eine Szene nur deshalb gewählt zu sein, um die Farbenpracht der Stoffe ins Licht zu setzen. Ein Schauspiel des Glimmens, Funkelns, Leuchtens, Schimmerns wird aufgeführt. Zur Optimierung der Farbwirkung verändert Veronese im Spätwerk die bildfarbige Gesamtanlage. Ein Feuerwerk bei Tageslicht ist von geringer Wirkung, der Maler verdunkelt die Szene. Die Reinbuntwerte beginnen geheimnisvoll zu leuchten. Dadurch wird deutlich: der farbliche Gesamteindruck orientiert sich an der Stimmung, nicht mehr an der Harmonie der Kontraste.

Veroneses Farbgestaltung vereinigt stoffliche Farbgebung mit der Herstellung von Farbstimmung. Dem Stofflichen wird Leben verliehen, indem ihm das Moment der trägen Materie genommen wird. Die spezifischen Bildstimmungen entstehen

durch Vermeidung von Kontrasten. Es ist, als würde die Szene mit einem Scheinwerfer mit Farbfilter beleuchtet. Damit trägt auch die Farbe zum Festlichen oder Feierlichen bei. Sie produziert die Feststimmung. So trägt das Stimmungshafte der Farbe zur Harmonie des Festlichen bei. Denn die Stimmung verweist auf ein Zusammensein und Zusammengehören der Dinge wie der Menschen.
Bei einer Kontrastwirkung vereinigt sich Gegensätzliches. Der Eindruck des Zwangs, der das Gegensätzliche zusammentreibt ist nicht zu unterschlagen. In der Stimmung können Gegensätze fortbestehen, sie finden jedoch in einen schwebenden Dritten zusammen. Die Dissonanzen werden konsonant aufgelöst.

Farbe ist somit das wichtigste Element der Versuchsanordnung. Alle anderen Teiloperationen hängen vom Gelingen des Farbeinsatzes ab. Zeichnung, Komposition, Figuration, Wahl des Handlungsausschnitts wären ohne Bedeutung, würde sich nicht alles durch die Farbgebung in ein Sinngebilde verwandeln. Oder umgekehrt, die formal-inhaltliche Bildanlage ist auf den alles entscheidenden Farbeinsatz ausgerichtet. Die Farbe ist das innere Zentrum, das die technische Bildordnung bestimmt. Denn, ein dramatischer Augenblick, heftige Erregungen, vordringende Zeichnung, dominante Formkräfte würden die Farbe zum zweitrangigen Mittel zur Kennzeichnung von Unterschieden und Bezugsverhältnissen machen. Sie wäre bloße Erscheinungsfarbe, die die bildliche Ganzheit strukturiert.

So aber folgen die Bildelemente den Bedingungen, die eine Farbe braucht, um sich zu entfalten. Denn die Farbe braucht lange Zeit, um zu wirken. Jede formale Heftigkeit würde von daher von ihr ablenken. Alle Strategien der Dehnung eines Zeitintervalls, dienen der Entfaltung der Farbe. Die Zeitform ist die Dauer. Dem sucht Veronese durch das Anhalten des Zeitflusses gerecht zu werden. Wie bei Hitze oder Kälte bedarf es einer Vorlaufzeit, um die Intensität der Farbqualitäten zu empfinden, im Gegensatz zu reinen Formen, die auf einmal dastehen. Das Auge muß sich immer wieder neu auf die Farbpointen einstellen und darauf reagieren. Der Beweis dafür sind die Nachbilder oder Sukzessivkontraste.

Daß die Kunst im 20. Jahrhundert mit der monochromen Malerei oder der Optical art hinsichtlich der Formwahrnehmung darauf reagiert, damit spielt, sie unterläuft, gehört nicht hierher, aber es bestätigt doch den Sachverhalt des unterschiedlichen Farb- und Formsehens, sonst wäre das Spiel nicht möglich.

Damit wird auch klar, daß es von der technischen Entwicklung abhängt, wie Kunstwerke entstehen. Das hat wenig mit poetischer Kraft zu tun, die nun den inneren Klang des Stoffes oder des Materials in Schönheit verwandelt. Es ist das technische Bewußtsein, die Mittel so zu verknüpfen, daß sich der sinnliche Schein von Gelungenheit ausbildet.
Bei Veronese fällt genau, das zusammen, was sich scheinbar verbietet, Technik und Ästhetizismus, also überirdischer Schein, der seine Logik, wie er produziert wurde, seine Herkunft, mit Erfolg verleugnet. Der sinnliche Schein ist weniger Abglanz einer überirdischen lichthaften Sphäre als vielmehr technisch erzeugte Schwerelosigkeit.

Architektur in der Malerei

Mag das Urteil über Veroneses Ästhetizismus, die Herstellung des Festlichen und des Stimmungshaften, nicht eindeutig ausfallen, weil dies auch andere taten und vielleicht besser, wie Tizian oder später Rubens, sein Beitrag zur Kunstgeschichte ist die Einführung der Architektur in die Malerei.
Die Verwendung von Architekturelementen ist längst gebräuchlich, auch ihre strukturierende Funktion des Trennens und Verbindens, von drinnen und draußen, von oben und unten, von Nähe und Ferne. Vor allem bei der Raumorganisation spielt sie die Hauptrolle. Sie ist das Hinweisschild des abstrakten Raumes, durch sie werden Höhe, Tiefe, Breite sichtbar. Oder genauer, durch den Einsatz von anorganischen Formbauten wird der Raum als rationales Distanzverhältnis begriffen, das bloße Hier und Dort, das Irgendwo wird rational beherrscht.

Die Architektur bleibt jedoch nur Mittel für die eigentlichen Inhalte. Jetzt gehört die Architektur selbst zum Inhalt. Sie strukturiert immer noch die bildlichen Raumverhältnisse. Wie sich die Figuren eine Umgebung schaffen, so dehnt sie sich auf der Fläche aus. Sie erhält inhaltliche Bedeutung. Die Gemälde sind keine eingefärbten Architekturzeichnungen mit figurativer Staffage. In ihnen wirken das Figurative und die Architektur zusammen, beide Momente bestimmen ihren Gehalt. Daß sie nun inhaltliche Bedeutung erhält, verdankt sich der Zusammenarbeit mit Palladio und dem Bauherrn Barbaro der Villa Maser. Die Zusammenarbeit mit Palladio reicht, wie gesehen, ins Jahr 1550 zurück. Das gemeinsame Projekt mit Barbaro und Palladio gibt den Antrieb für die nachfolgenden Gastmähler ab. Cézanne sieht, seinen Interesse gemäß, die „Hochzeit zu Kana“ als Farbenschauspiel, aber ohne die inhaltliche Bedeutung der Architektur ist das Gemälde nicht vollständig bestimmt.

Die Villa Maser ist nach Wittkower, der in seinem Buch „Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus“ (München 1975) Barbaros und Palladios Ideen zusammenfaßt, die vollkommenste Schöpfung der Renaissance. Ob es einen Zusammenhang von Veroneses Bildinszenierung und Palladios Accademia Olimpica, die in „Theateraufführungen ihre Haupttätigkeit“ sah (S. 59), besteht, ist nicht gesichert.
Aber es bleibt nicht beim Einbau der fünf Ordnungen in der „Hochzeit von Kana“. Die Rezeption Palladios geht weiter. Palladios Meinung, daß die Verwendung von Tempelsäulen auch bei Privathäusern zu finden war, kehrt bei Veronese wieder. Die Gebäudefronten sind somit keine Tempel, sondern Privathäuser. Auch Palladios Vorstellung, wie ein Staatswesen entsteht, übernimmt Veronese: „Der Mensch lebte zuerst für sich allein. Als er aber sah, daß er Hilfe von anderen bedurfte, um das zu erlangen, was er zu seinem Glück brauchte (...) , da suchte und liebte er naturgemäß die Gesellschaft von Seinesgleichen. So wurde aus mehreren Häusern Dörfer gebildet und dann aus vielen Dörfern Städte, und an diesen wurden öffentliche Plätze und Gebäude angelegt“. (Palladio, in: Wittkower, S. 63f) Es ist somit alles vorhanden, was Palladio formuliert. Für die Bildbedeutung kann das nichts anderes heißen, als daß auf diesem öffentlichen Platz, eine vollkommene glückliche Gesellschaft zu sehen ist. Das vollkomene Glück einer Gesellschaft kann näher bestimmt werden, wenn klar wird, welchen Sinn Palladios Architektur artikulieren möchte.

Architektur als solche ist eine Erscheinung des menschlichen Geistes. Sie steht für die Wiederkehr der Antike, genauer für die Wiederkehr des Geistes von Vitruv.
Wie aus den fünf Ordnungen zu erkennen ist, die erste ist die toskanische. Palladio beruft sich auf die italienische Tradition, sein Vorbild sind die Römer. Die römische Architektur ist ihm ein Zeugnis der Tugend (virtus) und Größe. In Palladio verbinden sich somit die Werte Tugend und Größe und das Ideal wissenschaftlicher, mathematischer Baukunst (S. 59). Veronese gibt eine Synthese von Antike und Christentum, von antiken und christlichen Werten. Eine Gesellschaft ist glücklich zu nennen, wenn sie Tugend, Größe mit Nächstenliebe verbindet. Diese Bedeutung gilt auch für die weiteren Architekturgemälden. Die „Familie Darius' vor Alexander" thematisiert, aus dieser Perspektive, architektonisch wie figurativ die beiden Werte Tugend und Größe.
Wenn Veronese das „Letzte Abendmahl", das er, nach der Vorladung bei der Inquisition, in „Gastmahl im Hause Levi" umbenannte, in einer offenen Loggiahalle einer Basilika spielen läßt, hat dies seinen Sinn. Veronese adaptiert hier den Verkleidungsbau der ringsumlaufenden Konstruktion des Pallazzo della Ragione (S. 65). Unter Basilika versteht Palladio ein Gerichtsgebäude: „Da die Alten ihre Basiliken zu dem Zweck errichteten, daß die Menschen im Winter wie im Sommer einen Platz hätten, an dem sie bequem ihre Dinge und Geschäfte verhandeln konnten, so baut man auch in unserer Zeit in jeder Stadt in Italien und auch außerhalb dieses Landes einige öffentliche Säle." (S. 259) Veronese versetzt Christus an den Ort, an dem eine umherwandernde Gruppe in der Stadt feiern kann. Es wird klar, auf welchen Moment der Maler im Abendmahlsgeschehen hinweist. Christus befindet sich schon

im Gerichtsgebäude, der Verrat von Judas ist bereits die Eröffnung des Gerichtsprozesses und der Beginn des Leidens. Das Gerichtsgebäude wird sich in einen Schauplatz tiefster Erniedrigung verwandeln. Aber es wird auch aus dem Bildgehalt erkennbar, ohne daß Veronese daran gedacht hätte, daß diese Szene den Beginn des Untergangs der Antike darstellt. Die alten Werte Tugend und Größe werden von denen der zukünftigen Weltreligion abgelöst.
In der „Hochzeit zu Kana" ist der Gehalt vollkommenes Glück einer Gesellschaft, im „Gastmahl des Hauses Levi", im Abendmahl in der Basilika, artikuliert die Tiefenschicht des Bildlichen den Gegensatz von Antike und Christentum.
Das Abendmahl bezeichnet die Geburtsstunde des Neuen im Alten. In der Anstrengung, diesen antiken Boden wiederzugewinnen durch die Baukunst Palladios und die Adaption durch Veronese, liegt dann in diesem Bild ein Werturteil über das Christentum. Das Gemälde ist mehrdeutig, aber es könnte auf die Notwendigkeit einer Überwindung des Christentums hinweisen..
Die Architektur erfüllt mehrere Funktionen, formale wie inhaltliche. Sie strukturiert die Fläche, indem sie sie in einen Raumausdruck verwandelt. Dann versinnlicht sie den wissenschaftlichen Geist. In der Verwandlung des organischen Naturraums in einen anorganisch städtischen wird der Prozeß der Zivilisation kenntlich, der Glück nur innerhalb von Kultur gelten läßt. Sie gibt, vermittelt durch Palladio, ein Bild von antiker Achitektur, damit zugleich eine Vorstellung von Tugend, Größe und antikem wissenschaftlichen Denken. Da Antike mit christlichem Geschehen verschmilzt, ergibt sich eine antagonistische, mehrdeutige Einheit, die ans Allegorische grenzt.

Literatur

1. Kunsthistorische Werke

a) allgemeine Abhandlungen
Berenson, Bernard, Italian Pictures of the Renaissance, 3 Bde, London 1965ff.
Hetzer, Theodor, Vorträge und Aufsätze, Leipzig 1957
Hetzer, Theodor, Venezianische Malerei, Stuttgart 1985
Hubala, Erich, Venedig, Reclams Kunstführer Italien, Band 11,1, Stuttgart 1974
Pallucchini, Rodolfo, La Pittura veneziana del Cinquecento, Novara 1944
Panofsky, Erwin, Studies in Iconology, New York 1939
Panofsky, Erwin, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 197
Rosand, David, Painting in Cinquecento Venice, New Mayen (usw.) 1982
Wind, Edgar, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt am Main 1984
Le siècle de Titien, l'âge d'or de la peinture à Venice, Ausst.-Kat., Paris 1993

b) zu Tizian
Hetzer, Theodor, Tizian, Geschichte seiner Farbe, Stuttgart 1992
Hope, Charles, Titian, London 1980
Pallucchini, Rodolfo, Tiziano, 2 Bde, Florenz 1969
Panofsky, Erwin, Problems in Titian, mostly iconographic, London 1989
Rosand, David, Titian, New York 1978
Tietze, Hans, Tizian, Leben und Werk, 2 Bde, Wien 1936
Valcanover, Francesco, Tutta la Pittura di Tiziano, 2 Bde, Mailand 1960
Wethey, Harold E., The Paintings of Titian, 3 Bde, London 1969ff.
Titian, Ausst.-Kat., Venedig/Washington 1990/91

c) zu Tintoretto
Barnari, Carlo, L'opera completa del Tintoretto, Mailand 1970
Hüttinger, Eduard, Die Bilderzyklen Tintorettos in der Scuola di S. Rocco zu Venedig, Zürich 1962
Krischel, Roland, Tintoretto, Reinbek 1994
Pallucchini, Rodolfo/Rossi, Paola, Tintoretto, le opere sacre e profane, 2 Bde, Mailand 1982
Romanelli, Giandomenico (Hg.), Tintoretto, la Scuola Grande di San Rocco, Mailand 1994
Jacopo Tintoretto, Ausst.-Kat., Florenz 1995

d) zu Veronese
Badt, Kurt, Veronese, Köln 1981
Pallucchini, Rodolfo, Veronese, Mailand 1984
Pignatti, Terisio/Pedrocco, Filippo, Veronese, 2 Bde, Mailand 1995
Piovene, Guido, L'opera completa del Veronese, Mailand 1968

2. Historische und kulturgeschichtliche Werke

Braudel, Fernand, Das Mittelmeer in der Epoche Phillips II, 3 Bde, Frankfurt am Main 1989
Burckhardt, Jacob, Die Kultur der Renaissance in Italien, Berlin 1928
Burckhardt, Jacob, Der Cicerone, Stuttgart 1978
Burckhardt, Jacob, Weltgeschichtliche Betrachtungen, Wiesbaden o.J.
Buschor, Ernst, Bildnisstufen, München 1947
Krauss, Werner, Cervantes und seine Zeit, Berlin 1990
Mumford, Lewis, Die Stadt, 2 Bde, München 1973
Ranke, Leopold von, Die römischen Päpste, 2 Bde, Frankfurt am Main 1986
Ranke, Leopold von, Italienische Geschichte, Essen o.J.
Ranke, Leopold von, Spanische Geschichte, Essen o.J.
Ranke, Leopold von, Geschichte im Reformationszeitalter, Wiesbaden o.J.
Simmel, Georg, Soziologie, Berlin 1923
Weber, Max, Vorlesungen zur Wirtschaftsgeschichte, Tübingen 1923
Wittkower, Rudolf, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1975

3. Sonstiges

Canetti, Elias, Der Ohrenzeuge, Frankfurt am Main 1972
Cervantes Saavedra, Miguel de, Sämtliche Werke, Stuttgart 1968
Doran, Michael, Gespräche mit Cézanne, Zürich 1978
Heinse, Wilhelm, Ardinghello, Stuttgart 1975
Hofmannsthal, Hugo von, Gedichte und kleine Dramen, Frankfurt am Main 1970
Palladio, Andrea, Die vier Bücher zur Architektur, Darmstadt 1986
Vorländer, Karl, Philosophie der Renaissance, Reinbek 1975

Brennpunkte der Kunstgeschichte
herausgegeben von Stefanie J. Bielmeier

Band 1
Venezianische Malerei
Tizian – Tintoretto – Veronese

Band 2
Elemente des Plastischen von Donatello bis Brancusi
(lieferbar voraussichtlich Ende 1999)

Band 3
Bauen oder Wohnen
Das Einfamilienhaus im 20. Jahrhundert
(lieferbar voraussichtlich Ende 2000)

Die Reihe wird fortgesetzt.

Weitere Titel der Edition Publish & Parish:

Roland Bothner
Action Painting – das Ende der Malerei
K. R. H. Sonderborgs Chicago-Wabash-Serie (lieferbar)

Roland Bothner
Das Bild zwischen Schein und Wirklichkeit
(lieferbar voraussichtlich Ende 2000)

Clara Zedelius
Video – Fastfood-Kunst fürs dritte Jahrtausend
(lieferbar voraussichtlich Ende 2001)

Stefanie J. Bielmeier
Mode als Kunst – Kunst als Mode
Eine metaphysische Betrachtung
(lieferbar voraussichtlich Ende 2001)